

Studium (no. 29 primavera 2009)	Titulo
IFCH, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, UNICAMP - Compilador/a o Editor/a;	Autor(es)
	Lugar
IFCH, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, UNICAMP	Editorial/Editor
2009	Fecha
	Colección
Cuerpo; Memoria fotográfica; Cine; Fotografía; Técnicas de la imagen; Brasil;	Temas
Revista	Tipo de documento
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Brasil/ifch-unicamp/20100323023431/stu29.pdf	URL
Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.0 Genérica http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/index.html>

Studium, no. 29

ISSN 1519-4388 // primavera 2009

IFCH, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Pos-Graduação de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas

Coordenação Editorial: Fernando de Tacca

Comissão Editorial: Iara Lis Schiavinatto; Mauricius Farina

Revisão: Isabel Pagano

Consultoria Bibliográfica: Maria Lácia N. D. Castro

á-tester PC: Rogério Simões da Cunha

Suporte Técnico e Programação: Daniel Roseno da Silveira

Webmaster e designer: Lygia Nery

CONSELHO EDITORIAL

Adilson Ruiz

Eduardo Castanho

Francisco da Costa (FUNARTE/RJ)

Haenz Quintana Gutierrez (UFSC)

Hélio Lemos Sôlha (UNICAMP)

Helouise Costa - (MAC/USP)

Joel La Lana Sene; (USP)

Luiz Eduardo Robinson Achutti (UFRGS)

Massimo Canevacci - (Universidade La Sapienza, Roma)

Maria Eliana Facciolla Paiva - (ECA / USP)

Milton Guran (Cândido Mendes/RJ)

Rubens Fernandes Junior (FAAP/SP)

Editorial

Studium 29 contempla autores que optaram por produções cinematográficas nas quais o fotográfico é determinante na narrativa como um elemento de construção simbólica. A intertextualidade presente na intersecção entre o fotográfico e a imagem em movimento propicia amalgamar temporalidades distintas em camadas de significação. Pensa-se o fotográfico em mais uma de suas possibilidades interativas com o universo imagético de nossa contemporaneidade. A memória e o esquecimento, o visível e o não visível, o imediato e o passado, o proibido e o sagrado, o referencial e o singelo, o erático e o banal são temas entre a fotografia e o cinema nos ensaios apresentados na presente edição.

Gilberto Alexandre Sobrinho escolheu Peter Greenaway e o filme *A barriga do arquiteto* (*The Belly of an Architect*, 1987), no qual percebe um jogo de imagens sobre imagens que configuram a visão do personagem e do diretor: “O filme *A barriga de um arquiteto* apresenta o espaço visual a partir de inscrições de formas estáticas de representação.”

No polêmico filme *Shortbus* (2006), de John Cameron Mitchell, corpo e fotografia propiciam na narrativa cinematográfica um lugar para Wilton Garcia pensar as relações imagéticas e amorosas em nossos tempos. O olhar voyeur acrescenta uma forte dose de cumplicidade, como diz Garcia: “Uma recomposição constante da comunicação visual entre duas janelas possibilita a condição adaptativa entre observador e observado, absorvedor e absorvido. O que pode ser visto/lido está explícito e pronto para ser fotografado.”

O caso de um interdito moralista das imagens de Robert Mapplethorpe, ocorrido em 1990, em uma exposição no Cincinnati Contemporary Arts Center, transposto para o cinema no filme *Fotos Proibidas* (*Dirty Pictures*, 2000), de Frank Pierson, é espaço para a reflexão de Maurício Martins Farina sobre liberdade de expressão e imposições estéticas fundadas em visão conservadora de uma ética conservadora. Para Farina, “negar a possibilidade de explorar as formas da corporalidade e atribuir a isso um valor fetichista é também uma hipocrisia, já que a exploração da sexualidade através das imagens é também uma conexão com o vetado.”

Imagens que existem no itinerário entre palavras e verdades, entre confiança e desejos, são o lugar que Ronaldo Entler elegeu para abordar o campo das afetividades que permeiam o factual para o fotógrafo cego do filme *A prova* (*The Proof*), de Jocelyn Moorhouse.

Andreas Valentin escolheu dois filmes, *La Jetée*, de Chris Marker (1962), e *Amnésia*, de Christopher Nolan (*Memento*, 2000), para transpor as possibilidades entre tempo e instante nos fotogramas e na imagem fotográfica, campo de imersão para discussões sobre memória e regressões imagéticas no campo dos esquecimentos.

O enigmático e referencial fotofilme *Abeladormecida* (1978), de Marcelo Tassara, é a obra escolhida por Érico Elias para adentrar a construção de uma narrativa construída a partir de uma singela imagem fotográfica adornada pelos versos de James Joyce na voz de Joffre Soares. Marcelo Tassara também é entrevistado por Érico Elias sobre seu

processo criativo de vários fotofilmes realizados com fotografias de Maureen Bisilliat e Cláudia Andujar.

Pelo olho que consegue ver através do aparelho transita a imagem, referencia o livro e aborda o filme *Moça com brinco de pérola* (*Girl with a Pearl Earring*, 2003), de Peter Webber, a análise de Iara Lis Schiavinatto. O filme *Pontes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995), de Clint Eastwood, é ponto de apoio para uma visão amorosa entremeada pelo olhar do fotógrafo para entrarmos também na relação afetiva e cômplice entre Johannes Vermeer e Griet.

Fernando de Tacca

Eu não posso pintar, mas posso tirar fotografias - A barriga do arquiteto e o fotográfico expandido

Gilberto Alexandre Sobrinho *

O objetivo deste texto é propor uma reflexão sobre a inscrição do fotográfico no filme *A barriga do arquiteto* (*The Belly of an Architect*), lançado em 1987 e dirigido pelo cineasta britânico Peter Greenaway. Meu impulso é marcado pela perseguição dos possíveis significados dessa travessia. Esse processo incessante de contaminação que habita as imagens de alguns filmes acentua-na com a incorporação das tecnologias eletrônicas e digitais (a década de 1980 é reveladora desse processo) no campo da produção e da pós-produção cinematográfica e os filmes de Peter Greenaway compõem um território singular para verificação e análise dessas experiências.

O interesse nos procedimentos de inscrição e influência de outras linguagens no campo do cinema se coaduna com as reflexões de teóricos como Raymond Bellour, Laura Mulvey, Philippe Dubois e Jacques Aumont que repensaram teoricamente o cinema, tomando como ponto de partida o impacto da chegada do vídeo e das mídias digitais, atentando para o surgimento de uma nova sensibilidade intelectual que gera um novo trabalho de visionamento em relação às imagens, haja vista o descentramento dos mecanismos de manipulação dos filmes, sobretudo pela chegada do controle remoto. Nesse sentido, primeiramente os meios eletrônicos e, depois, as mídias digitais favoreceram um contato mais próximo com o filme, permitindo ao estudioso interrompê-lo mais facilmente, gesto que era elitizado pelo difícil acesso à moviola. Paralelamente a isso, a prática artística viu-se impregnada pela contaminação, os filmes são cada vez mais universos de passagens e o trabalho de Jean-Luc Godard emerge como paradigma de uma abrupta modificação no tratamento das imagens.

No trabalho de revisão em relação à imagem cinematográfica, surge a possibilidade de reconfiguração de procedimentos tradicionais de lidar criticamente e teoricamente com o objeto cinema, sendo o mecanismo tradicional da análise tido como “arte sem futuro”, nos termos de Raymond Bellour:

Há duas razões para isso: a natureza do “significante do cinema”, que distingue efetivamente a análise de filme de todas as tentativas da mesma ordem; e a coincidência (evidente) entre um novo interesse dedicado aos filmes e o movimento geral de pesquisas que por um momento se cristalizaram em torno da ideia de texto. Imediatamente, porque essas duas razões convergiram, a análise do filme colocou seu texto em contato com o corpo; esse corpo que seduz, no entanto, é um corpo fugidio: não podemos realmente nem citá-lo nem abraçá-lo. Além disso, ele é excessivamente polissêmico e sua matéria, repleta de iconicidade e de analogia, coloca a linguagem em xeque. Essa irreducibilidade que fascina, excita (como todos os objetos de fuga), limita a análise: as leituras de filmes não produziram um equivalente nem de Chateaubriand, nem de S/Z. Isso se deve não só à falta de talento dos analistas, mas principalmente à inusitada resistência do material, que levou muitas vezes a análise de filme a fechar-se em si mesma[1].

Em substituição à análise, Bellour propõe a execução de quatro gestos, sugerindo que essa postura permite cotejar os filmes “com um novo olhar, como que lavado. Livremente fascinado, enfim”[2]. São eles: o congelamento da imagem que oferece a sensação de posse, ao mesmo tempo em que mata o filme; a modificação da crática que, ao reter a imagem, pode traduzir para o leitor essa experiência, esse outro movimento; a liberação na teoria do cinema, em que o trabalho de Jacques Aumont surge como exemplo notável; e, por fim, aponta o gesto que deve promover o encontro da análise do filme com o cinema, aqui as Histoire(s) du cinema, de Jean-Luc Godard, aparecem como momento privilegiado em que a teoria alcança a imagem por um processo intenso de articulação do verbal e do visual.

As indicações de mudanças no tratamento intelectual em relação ao cinema, sugeridas por Laura Mulvey, buscam a revisão da prática teórica desse objeto, podemos dizer, “flutuante”, chamado filme, a partir de três pontos de partida: a espectralidade, reconfigurada diante das mudanças no consumo do material; o signo indexical, pelo fato de o digital mimetizar imagens analógicas e também modificá-las; e a narrativa, a possibilidade de uma assistência não-linear do filme provoca uma mudança no tratamento da narrativa olhada a partir da dependência das relações de causa e efeito e de seu fechamento[3].

As considerações de Mulvey brotaram de uma revisão de texto de Bellour intitulado “O espectador pensativo”, escrito em 1984, e em ambos se observa um movimento que visa estabelecer parâmetros conceituais diante do congelamento da imagem que interrompe o fluxo do filme. Cabe salientar que ambos estabelecem proximidades entre o cinema e a fotografia. Essa oscilação entre a fixidez característica de um meio em outro que privilegia o movimento das imagens resulta nos questionamentos não apenas circunscritos às indicações de mudança na abordagem intelectual acima descritas, mas coloca questões de ordem espacial e temporal na estruturação das narrativas. Cumprisse, assim, uma espécie de movimento perpétuo de contaminação das denominadas, segundo expressão de Dubois, “máquinas de imagens” e, menos que a diluição de fronteiras, observa-se a afirmação de um campo tenso, do ponto de vista temporal e espacial, em relação às imagens colocadas em circulação no corpo do filme.

Nos filmes de Peter Greenaway há a reiteração dessas passagens, sendo alguns filmes demarcadores de reflexão sobre a imagem, nos atributos acima mencionados. Mesmo antes de incorporação de procedimentos eletrônicos e digitais, desde os filmes experimentais da década 1970, é possível detectar a inscrição de imagens imáveis tais como pinturas, fotografias, desenhos, colagens etc. que se articulam como pilhagem, fazendo movimentar uma sucessão de arquivos de fontes múltiplas no plano visual. Assim, no desenvolvimento da obra do diretor, estabelece-se uma visualidade própria, trilhada pelo excesso de citação. E ao fazer circular essas imagens, tem-se uma enunciação que direciona o olhar do espectador para certos atributos dos dispositivos, tanto do material impregnado na película quanto do filme mesmo que o modifica. Esse processo enseja um programa que visa, em última instância, criar um cinema artificial, na medida exata em que o artifício é desvendado aos olhos do espectador. A seguir, apresento um comentário sobre o objeto desse artigo, primeiro pela apresentação da narrativa e depois sobre as inscrições e processamentos de imagens técnicas, o que

configura em modos expandidos de lidar com o processo narrativo cinematográfico, sobretudo pelo fotográfico e a penetração de imagens roubadas da “realidade” e da reprodutibilidade técnica presente em cartões postais e na técnica de reprodução xerográfica.

Em 1987, o cineasta britânico Peter Greenaway lançou o longa-metragem *A barriga do arquiteto*. O filme começa com o enquadramento a partir da janela de uma locomotiva. A paisagem é rapidamente substituída, devastada, dada a conhecer. A câmera fixa toma o lugar do viajante que, estático, vê o espaço deslocar-se pelo ritmo do trem que avança. A viagem prossegue enquanto Kracklite, arquiteto e protagonista do filme, e sua mulher, Louise, copulam. Fora do trem, imagens da morte: cruzeiros, cemitério, jazigos. Estamos na Itália, a geografia do filme, para Kracklite “Uma terra da fertilidade, boas mulheres e uma história inimitável. Lar da cúpula e do arco, boa comida e ideais elevados”. Já no início delinea-se, alegoricamente, o percurso de Kracklite: uma viagem rumo ao fim, a antecipação metaforizada de sua morte pela exposição dos símbolos que a câmera alcança ao sair do vagão. O início marca também a gestação de sua esposa, a vinda de um filho que poderá dar continuidade à miséria de suas vidas.

O arquiteto parte de Chicago para Roma para organizar uma exposição sobre outro arquiteto, Etienne Louis Boullée. Personalidade que pertenceu ao neoclassicismo francês do século XVIII, teve dificuldades em concretizar seus projetos e inspirou a arquitetura fascista no começo do século XX. Seus trabalhos enxutos são inspirados na milenar Roma e nas teorias de Isaac Newton; ele é tido como antecipador da arquitetura moderna. A montagem da exposição é pano de fundo para que se estabeleça um diálogo em torno da arquitetura, arte milenar, pública e que espelha de modo sintomático o ideal de vida de uma época ao conter intrinsecamente o debate entre forma e função. Ao se expor no espaço aberto, sujeita-se ao desgaste do tempo e, principalmente, à implacável ação humana. No filme, a arquitetura cumpre função dupla na trajetória do herói: é ao mesmo tempo testemunha de seu declínio e alimento de seu imaginário.

Frágil, doente, alucinado e arquiteto de pouco talento, Kracklite é criador de edifícios para redes de fast-food e encarna o herói (frágil) americano pertencente ao centro do capitalismo; em sua composição está a condenação do enunciador à cultura banalizada pelo consumo. A vingança de mais de dois mil anos de história ao recente filistinismo que ronda nos ideais do mercado. Ele agarra-se em Boullée e quer a qualquer custo homenageá-lo. Como bem demonstra o início, parte para uma viagem. Carrega como bagagem os esboços e projetos do arquiteto francês, desembarca em Roma, onde realiza uma performance cujas implicações temporais são decisivas. Mergulha no passado da arquitetura, vê seu casamento e sua exposição se esvaindo a cada dia e rumo gradativamente para a morte ao se dar conta de um câncer no estômago.

Em torno do protagonista agregam-se os Speckler (Io, Caspasian e Flavia), administradores da exposição, o banqueiro Caspetti, Frederico, Julio e outros personagens secundários. Todos são italianos (gângsteres e mafiosos) e desempenham uma força coletiva em sua destruição. Caspasian também é arquiteto, sua função principal é gerenciar os fundos para a exposição, mas aos poucos seus verdadeiros interesses são revelados: na verdade ele desvia o dinheiro para projetos pessoais, promove a queda da confiança por parte dos investidores em Kracklite para assumir o

total controle da exposição, torna-se amante de Louise, a ponto de ela abandonar seu marido e ir morar com ele.

Flavia, irmã de Caspasian, persegue o arquiteto com sua máquina fotográfica; age como um enunciador interno que reconstitui as passagens da personagem tirando fotos de seus momentos íntimos. Capta como um observador intruso (voyeur) e bisbilhoteiro, congelando em instantâneos a obsessão de Kracklite por abdomens e flagra a traição de Louise com Caspasian. A narrativa é assim construída, há um ser solitário que encarna o herói quixotesco vítima de suas próprias idealizações. Aficionado por um desconhecido arquiteto do passado, Kracklite não tem talento, não produziu nada de representativo. Foge-lhe, inclusive, a capacidade para reproduzir os projetos de Boullée, pois eram caracterizados, sobretudo, pela dimensão, interferindo e remodelando o espaço, as escalas que são utilizadas nas maquetes transformam os projetos em miniaturas de pouco efeito.

A personagem é exposta aos jogos de interesses dos que a cercam. Louise, sua esposa, não pensa duas vezes em traí-lo ao se ver desamparada e substituída por Boullée. Em uma determinada cena, Caspasian, seu amante, declara: “Ela não pensa, é americana”. Louise é a encarnação do cidadão americano de saber limitado. Mesmo grávida, mantém um fervoroso caso, demonstrando o julgamento do enunciador, já que a criança irá nascer num contexto de ganância e decadência. Os realizadores e investidores compõem a força do dinheiro que faz sucumbir as relações e os ideais. Mostram-se mais interessados na arquitetura do próprio país e em explorar ao máximo o que a exposição pode garantir aos seus projetos pessoais. São dignos representantes da força do mercado que atua no território das artes, transformam um evento cultural em trampolim para o acúmulo de dinheiro; o filme, desta forma, também tematiza a corrupção, o lugar privilegiado das megaexposições internacionais e o obscurecimento do artista diante de interesses que vão além do artístico.

Se as personagens que circulam o herói formam essa força destrutiva, a maneira como o espaço é construído explora inexoravelmente o tema da morte nas metáforas elaboradas. Cria-se, desta forma, um invólucro espaço-temporal que aprisiona Kracklite num beco sem saída. Arquitetura, pintura, escultura e fotografia foram as referências visuais fortes no longa-metragem. Os monumentos da cidade de Roma, obras de Giovanni Battista Piranesi e os projetos do arquiteto Etienne Louis Boullée em pranchas e em maquetes foram fontes arquitetônicas ajustadas à narrativa; de Agnolo Bronzino recriaram-se as telas Mulher jovem com criança e Andrea Doria como Netuno, a composição visual do filme no que diz respeito à perspectiva e à utilização das cores teve como fonte o quadro A flagelação de Cristo, de Piero Della Francesca; além dessas duas referências renascentistas estava A escola de Atenas, de Rafael, que inspirou a composição dos banquetes.

O quadro de Piero della Francesca apresenta Cristo sendo maltratado, ocupando posição periférica, situando-se à direita, no fundo. Outros sete elementos são distribuídos espacialmente, quatro deles junto ao Salvador e outros três próximos à superfície. Não há tensão visual aparente, o enigma exposto centra-se na sobriedade dos gestos, inclusive do ser sacrificado. Estão todos em aparente harmonia, a não ser por detalhes preciosos: a perspectiva, a luminosidade e as cores não se apresentam de modo estável,

conferem ao quadro uma certa desordem pela profusão de linhas diagonais, horizontais e verticais e pela distribuição das cores quentes e neutras que se contrastam.

A referência mais explícita ao quadro está na metáfora de Kracklite e de Cristo. Em frente à janela do Vittoriano, sede da exposição, a personagem, ao centro, conversa com um dos Speckler e com Caspetti e instantaneamente posiciona-se como Cristo crucificado, a cena é realçada pela luz que vem de suas costas. No final do filme, em outra sequência, ocupando a mesma posição, a personagem novamente passa por mártir e suicida-se. Outra alusão se dá quando Kracklite invade um jantar em frente ao Panteão e verbaliza que se Cristo não tivesse sido crucificado, teria morrido de câncer, a mesma enfermidade que o assola.

Além da diegetização do quadro de Della Francesca, a incorporação de postais não deixa de ter interesse. Kracklite corresponde-se com Boullé por meio de postais roubados de lugares historicamente conhecidos. Outros sistemas de representação que são introduzidos na narrativa são fotocópias e fotografias; as primeiras são reproduções repetitivas de abdomens da estátua do imperador Augusto, morto por envenenamento, e as segundas estão dispostas na parede do apartamento de Flávia, sendo registros de todos os passos do protagonista.

Prevalece no filme o uso da câmera fixa. Há um distanciamento em relação aos personagens que almeja emoldurá-los e também fazer com que contribuam para a criação da dimensão no espaço. O espaço da encenação é tomado em sua grandiosidade, força e resistência para contrapor-se à vulnerabilidade dos seres que fazem parte da narrativa. Poucos travellings laterais e semicirculares percorrem o espaço. A câmera mostra-se mais solta quando captura imagens de monumentos da cidade. Nesses intervalos, pois é um olhar contemplativo que se instaura, é como se Greenaway prestasse uma homenagem aos cartões postais da cidade.

A abundância de formas circulares distribuídas nos vários espaços possui implicações decisivas para o percurso alegórico da morte. A primeira delas é a barriga do arquiteto, parte do corpo em que avança o desenvolvimento de um câncer. No coquetel de boas vindas, as personagens comem um bolo em formato esférico que reproduz um dos projetos de Boullée. Caspasian conta-lhe que o Imperador Augusto foi assassinado comendo figos envenenados; momentos depois, após comer figos, o protagonista tem seu primeiro ataque. Objetos circulares que reproduzem obras de Boullée espalham-se ao longo do filme e um dos esféricos mais importantes é o giroscópio, instrumento newtoniano que gira constantemente sobre seu próprio eixo, se suspenso de forma apropriada.

Assim, a circularidade mostra-se como fio condutor que interliga os sujeitos citados ao protagonista. Sua barriga esconde um câncer que se transmuta da esfera para o cubo e para a pirâmide enquanto avança. Boullée, objeto de veneração, encontra nas formas arredondadas o ideal de união entre homem e espaço construído, ele é marco do retorno ao passado, responsável por engendrar em Kracklite uma volta ao tempo, recuperando a teoria da gravidade de Newton, cujo marco é a maçã fixa que pode cair.

O enunciador apresenta alegoricamente o feixe temático e encontra na arquitetura, na fabricação de objetos, na imagem que se multiplica e no próprio corpo, os elementos capazes de dizerem o tema da fixação, ou da morte, e do vôo, ou da vida no percurso da personagem do arquiteto. Kracklite sucumbe, ao final, matando-se. Realizou uma trajetória incapaz de instituir-lhe aquilo que mais admirava: a capacidade da criação. Seu mergulho no passado romano, com visitas aos banhos, às ruínas de Villa Adriana e os passeios penetrantes por uma história tão rica foi em vão. Nada lhe restou, só a vida a ser eliminada. A imagem final é esclarecedora: diferentemente de um giroscópio que se mantém em movimento contínuo sobre o próprio eixo, se suspenso por giro simétrico, faltou-lhe um eixo, algo que o sustentasse.

O filme *A barriga de um arquiteto* apresenta o espaço visual a partir de inscrições de formas estáticas de representação. As fotografias no apartamento de Flavia compõem um ponto de vista interno que duplica o olhar da câmera e os cartões postais juntamente com as reproduções xerográficas potencializam o olhar do artista-arquiteto, ampliando a visão sobre o processo de narração. Os vários pontos de vista dão vazão para um processo de enunciação que nega o centro da imagem, conduzindo o espectador para caminhos obtusos.

O que se apreende dos usos que se fazem das imagens técnicas é justamente a potencialização do que nomeamos como o fotográfico expandido. Há a câmera e com ela o agenciamento da imagem-movimento que restitui um olhar cinematográfico das personagens e suas ações. No entanto, o estilo de Greenaway pauta-se pela contaminação em que se verifica um percurso de investigação do campo da imagem e de suas singularidades. A personagem da fotógrafa, mesmo secundária para a narrativa, é fundamental para esse fazer. Se, à primeira vista, ela nos escapa, no ato de rever o filme sua presença é sentida em várias sequências onde aparece fotografando. Flavia, que não pode pintar, mas é capaz de tirar fotografias, elabora dentro do filme um outro filme, estático, distribuído linearmente na parede de seu estúdio, primeiramente para um espectador - Kracklite - e, em seguida, para nós. Ali estão flagrantes instantes que escaparam aos olhos do enunciador externo e se revelam a nós nesse ambiente fechado.

A obsessão do arquiteto pelas fotocópias e pelos cartões postais da cidade de Roma inscrevem no filme uma relação tensiva entre o poder da imagem e a impotência do olhar. Kracklite, antes de saber que está com câncer, tira, compulsivamente, fotocópias em tamanhos variados, a partir de um postal, do abdômen do Imperador Augusto, vítima de envenenamento. O gesto mais se aproxima de uma cegueira diante da imagem, da mascarada como gesto impotente diante da verdade, da crença nonsense sobre as imagens de uma realidade fantasiada, por último, do poder da imagem sobre o olhar do indivíduo e sua condição física. Já os cartões postais que o protagonista rouba e em seguida envia para Boullée corroboram para a pulverização do processo de narração. Nos cinco postais que escreve, prevalece o tom confessional, eles atestam sua solidão e a incomunicabilidade com o mundo que o cerca. Aqui se inscreve um monólogo interno, outro ponto de vista sobre o narrado, e que é dado a conhecer apenas ao espectador. Enfim, são modos expandidos de lidar com a narrativa, numa alusão ao estilhecimento do corpo fílmico, tal como preconizou Orson Welles.

Notas

* Professor Doutor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, Instituto de Artes, Unicamp

[1] BELLOUR, R. “A análise queimada”. In: Entre-imagens: foto, cinema e vídeo. Campinas: Papirus, 1997. pp.20-21. A questão do filme como um corpo fugidio foi tratada no ensaio do mesmo autor intitulado “Le texte introuvable” (in: L’analyse du filme. Paris: Calmann-Lévy, 1995). Chats e S/Z são ambos livros de Roland Barthes.

[2] Idem, p. 21.

[3] MULVEY, L. “The ‘Pensive Spectator’ Revisited: Time and its Passing in the Still and Moving Image”. In: GREEN, D. (Org.) Where is the Photograph? Brighton: Photoworks and Photoforum, 2003. pp.113-114.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/2.html>

Cinema, corpo e fotografia: estudos contemporâneos

Wilton Garcia [1]

[1] Artista visual, Doutor em Comunicação pela ECA/USP e Pós-Doutor em Multimeios pelo IA/UNICAMP, é professor do Mestrado em Semiótica, Tecnologias da Informação e Educação da Universidade Braz Cubas – UBC. Autor de *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos* (2005), entre outros. wgarcia@usp.br

Entre cinema, corpo e fotografia organiza-se um conjunto relacional de afetos e diversidades. Eis uma escritura fálmica que reitera a noção de contemporâneo quando a(di)ciona e atrela variantes polifônicas: diferentes vozes. Nota-se o contemporâneo compreendido pela dinâmica de atualização e/ou inovação (Garcia, 2005). Portanto, um complexo tecido (inter/trans)textual enreda e intensifica informações visuais, verbais e sonoras – para além dos recursos (hiper)mediáticos.

Hoje, a versatilidade das imagens expostas pela lente da câmera implica uma (re)apropriação de dispositivos e enunciações presentes no cinema. Essa recorrência à configuração plástica da visualidade corporal, por exemplo, reflete uma argumentação crática da criação coesa, quando interpela aspectos fronteiros entre experiência e subjetividade. Neste bojo, trata-se de pensar a produção do conhecimento acerca da cinematografia atual.

Quando a fotografia aparece no cinema, atualmente, urgem desafios e provocações emblemáticas. Interessa destacar propriedades que envolvem a diegese da discursividade corpórea neste contexto. Mas, para realizar esta leitura fálmica – encorpada pela temática da fotografia – é necessária a distância da busca de sentido como algo preestabelecido e apenas a espera do ato interpretativo (como na hermenêutica). Torna-se mais plausível a preferência pelos feixes de efeitos.

Neste percurso, toma-se o personagem para pensar a noção de corpo mediante as relações afetivas, em que recupera a circunstancialidade da cena contemporânea no cinema. E a partir da fotografia, descrever sutilezas audaciosas que ressaltam o entre-lugar – espaço de (inter)subjetividades.

O escopo deste ensaio aborda a expressão do corpo na bifurcação cinema e fotografia, uma vez que surge uma perspectiva conceitual e crática ao priorizar o prólogo do filme *Shortbus* (2006, 102'), dirigido por John Cameron Mitchell. Nesse emaranhado de questões éticas e estéticas, seria refletir acerca de uma proposição teórica e política aplicada em uma filmografia criativa, uma vez que o filme contamina-se de um discurso atualizado e, estrategicamente, elaborado em diferentes temas periféricos e urbanos: desejo, solidão, violência, droga, sexualidade, gênero, etnia, homoerotismo, entre outros.

Com isso, o tratamento conceitual e crático apoia-se na noção de estudos contemporâneos (Canclini, 2008; Eagleton, 2005 e Villaça, 2007): um recorte teórico-

metodológico, atendo-se aos chamados estudos culturais e às tecnologias emergentes. Eminentemente, vale evidenciar um olhar circunstancial, que possa permear questões extrínsecas e intrínsecas sobre o corpo apresentado em cena. Em outras palavras, é absorver a escritura cinematográfica contemporânea, na qual exterioridade e interioridade do corpo emergem no comprometimento das modalidades visuais da película.

Aspectos que envolvem cinema, corpo e fotografia elaboram a (des)construção de discursos que buscam a (inter)subjetividade das imagens compostas em qualquer setting (cenário). A partir do consenso dos estudos de cinema, torna-se necessário lembrar que o setting juntamente com o figurino e a encenação fazem parte da composição cenográfica do filme. Neste veio, articula-se o contexto figurativo de qualquer trabalho cinematográfico, ao decorrer sobre a (re)configuração do corpo como dispositivo a ser captado pela câmera fotográfica – e simultaneamente cinematográfica.

Para Nestor Canclini:

As convenções atribuem, ao leitor, mais atividade, porém intelectual, e ao espectador, passividade e dependência do espetáculo, embora estudos sobre comunicações demonstrem que até mesmo o consumo da mídia aparentemente mais inativa implica em apropriação e reelaboração daquilo que se vê (Canclini, 2008, 42-43).

Diante dessa proposição, o autor discute os náveis de apreensão e interatividade. Interagir soma-se ao esforço de se relacionar com os domínios da informação apresentada (Garcia 2008). Neste caso, a elaboração estratégica de uma (re)inscrição sobre corpo, tanto no cinema quanto na fotografia, intenciona uma reflexão crítica acerca do contemporâneo, indagando as manifestações de uma corporalidade – como alegoria de um procedimento (inter/trans)textual. O enlace de aspectos técnicos e conceituais envolve um tecido argumentativo sobre a imagem na atualidade.

Do corpo à imagética

Ao se deparar com o corpo em cena, destaca-se a imagem. Conceitualmente, ocorre o fluxo corporal no ato fotográfico, cujo movimento desloca a própria condição corpórea. Um espectro cinético subverte a lógica de um território espacial figurado pela presencialidade do corpo. E, embora a fotografia apreenda apenas um instante, é possível investigar variáveis que antecipam e prolongam o deslocamento do corpo como estratégia do cinema, por exemplo.

Ao experimentar a (dis)junção de teoria e prática, (des)envolve-se um exercício reflexivo sobre o corpo no contemporâneo mediante o deslocamento e a flexibilidade. De um lado, a combinação entre teoria e prática, neste caso, equaciona as (inter)faces que assumem a ação crítica e criativa em uma perspectiva interdisciplinar que associa e ajusta cinema e fotografia pelo viés do corpo. Por outro, essa aglutinação converge em uma escala de possibilidades discursivas, cujo deslocamento realizado pelo movimento corporal é parte fundante de uma poética visual, sobretudo fundamentada no agora.

O que mais encanta no cinema é a (re)definição incessante da imagem corporal estendida pela fotografia. Há uma (trans)formação evanescente de criar, apropriar, experimentar e (re)produzir imagens. Imagens, aqui, proliferam em um panorama desejante mediante sua acoplagem ao movimento corporal. E o entorno fotográfico garante um registro sistêmico. Trata-se de imagens que restauram o entre-lugar da paisagem corporal no cinema.

A relação entre cinema, corpo e fotografia promove um instigante exercício reflexivo de impressões visuais da passagem cênica, as quais apostam em eixos perpendiculares de aproximações e distanciamentos enunciativos. Essa tríade oferece um status discursivo paradoxalmente (in)congruente.

Perante a imagem, o corpo alcança patamar singular ao estabelecer um diálogo com o ambiente territorial, quando (re)constitui o abrigo do movimento visual. Imagine que o estatuto imagético possa (re)inscrever o corpo no fluxo que coabita cinema e fotografia. Nesta vertente, ambos realizam um registro sensível de capturação cênica do corpo. Esse último torna-se mais que vestígio processual do movimento, pois (re)inscreve sua poética visual.

Nessa troca de informações, relatos visuais e suas diferentes experiências artísticas e culturais são expostos como mobilidades flexíveis e contagiantes. O corpo é um dado contemporâneo que incorpora o sujeito social e sua representação cênica. Disso, o cinema o toma como instrumento de exposição. Já a fotografia, com a possibilidade de recortar imagens, registra fatos e redireciona a capacidade competente de (re)significar o objeto.

Na verdade, o encontro cinema, corpo e fotografia (re)formula experimentações híbridas que entrecruzam diferentes campos da produção do conhecimento e do saber, para além do plano cênico de angulação e perspectiva. É um acordo emblemático/simbólico que conjuga valores. No entanto, propõe-se uma (re)leitura estratégica que possa olhar para o efeito fecundo produzido nesse encontro como ação contemporânea, a qual soma um aporte instigante ao debate. E, ao mesmo tempo, insere a (re)configuração contemporânea que tenta ampliar a condição adaptativa de uma (inter)mediação de inscrições recíprocas. Como tentativa, isso só pode ocorrer mesmo nesta contemporaneidade.

O contemporâneo, neste contexto, demonstra-se como território de reverberações desafios, em que noções, fundamentos, conceitos e pressupostos são atualizados. Atualizar é ater ao novo e à modificação. É fato que atualizar implica resgatar recorrências que se desenvolvem ao longo de cada evento/acontecimento.

Segundo Homi Bhabha (1998), o contemporâneo pode ser visto/lido como efêmero, inacabado, parcial e/ou provisório. Em síntese, contemporaneizar é fazer valer uma escrita viva, que articula estrategicamente uma dinâmica atualizadora. É atentar aos desfechos que emergem na agenda dos debates que ancoram soluções criativas.

Desta forma, a imagem assinala a condição inventiva do pictórico recorrente em uma proposição corpórea cujo desfecho demonstra uma sensibilidade artística, estética,

plástica, poética – para além de comprometimentos socioculturais e políticos. Trata-se de uma imagem (em movimento) do corpo em cena, que permite o imaginário abrir-se a uma efetiva experiência – (cine/foto)gráfica simultaneamente.

Há uma constante (des)construção visual desse corpo espetacularizado que elabora recursos conceituais e técnicos com criatividade na sociedade contemporânea, cuja (re)dimensão imagética exige múltiplas enunciações discursivas. Essa última constitui-se o modus operandi da linguagem – estratificada em cultura e representação. Logo, ativam-se as faculdades cognitivas de transcorporalidades (Garcia, 2005).

Um prólogo

Uma leitura descritiva específica elege o prólogo do filme *Shortbus*[2] (2006), a fim de constituir uma reflexão crítica que abarca a diversidade cultural/sexual associada ao eixo imagético de cinema e fotografia. Esta é uma estratégia na construção narrativa de um prólogo: começar com uma ação intrigante, que possa apreender o/a espectador/a com uma mensagem impactante. Ou seja, um ar coeso para criar expectativa no público.

Então, a partir dos grandes olhos da Estátua da Liberdade de Nova York, efetua-se um breve passeio visual que explora a simpática textura exterior da escultura gigante na abertura desta narrativa fálmica: um embrião enigmático do, mánimo, desconhecido para o reconhecer.

Em um tom cromático de filtro luminoso esverdeado, o efeito plástico do objeto (re)traduz, de modo metafórico, a condição adaptativa do contemporâneo. Uma poética visual evoca matizes do corpo no cinema atual, cujo olhar fixo e distante dessa representação de fraternidade, igualdade e liberdade – simbolicamente francesa doada aos norte-americanos – expõe provocações emblemáticas: polêmica, dramática, inventiva e deliberadamente ácida.

De imediato, a câmera desliza em um sobrevôo no alto da big apple e se aproxima da janela de um prédio – zoom in. Seria uma expectativa de penetrar parede e janela adentro! Como trucagem cinematográfica que aciona a diegese do/a espectador/a, a ordem do código visual entrelaça cinema e fotografia. Corte seco. Recorre-se ao recurso técnico instantâneo que muda a cena como um hiato, uma lacuna. Inverte-se o plano do externo para o interno. Na sequência, o movimento da câmera clama a instantaneidade de um zoom out.

Agora em uma cena interna, o vidro fosco quadriculado da janela introduz outra perspectiva cênica em que surge um corpo masculino (em nu frontal) submerso de água na banheira. Tonus envolvente. É o jovem James (Paul Dawson), em seu corpo esguio e viscoso, personificado por pele clara e cabelos escuros cumpridos. Com a boca entreaberta, ele tem um olhar desolador. Revela conflito e solidão. O personagem com cautela concentra esse olhar em uma gota de água em seu dedo maior a sobrecair, vagarosamente, no nariz. Um observar íntimo e pessoal.

Em seguida, grava com uma câmera de vídeo (uma mini-DV da marca JVC) a imersão de seu corpo na água, ao (en)focar em direção ao pênis. O movimento técnico de

câmera subjetiva – ou seja, a substituição imediata do próprio olhar que capta a cena – apresenta um membro mole, a urinar tranquilamente na água parada na banheira. O láquido amarelo, aos poucos, tinge o banho de maneira discreta como uma mancha delicada. Ele brinca segurando e movimentando o falo para gravar e manter a sustentação da imagem em vídeo. Logo, não há ambiguidade, pois a sutileza em sua simplicidade rompe-se de expressões visuais do cotidiano.

Surge uma interrupção da cena com imagens gráficas (desenhos coloridos, em uma espécie de animação) que ilustram a cidade. A paisagem urbana veicula-se com a enorme variedade cênica de efeitos visuais de Nova York. O percurso imagético visita territórios distintos. Um navegar inebriante sobre a diversidade dessa metrópole multicultural.

É um passeio virtual panorâmico que culmina em plano geral junto aos destroços da demolição do prédio World Trade Center. Diante deste outro local tão simbólico – para não dizer expressivo atualmente à cultura norte-americana. Em frente ao largo agora ocupado por ruínas, em um quarto de apartamento, um casal jovem se prepara para uma sessão fetichista de dominatrix – a dama que domina, de modo efetivo, seu parceiro sexual. Um cliente.

Em um misto reflexivo de introduzir o debate sobre a diversidade cultural/sexual, volta à cena do rapaz nu que caminha pela sala do apartamento com a câmera digital na mão em busca de um ângulo adequado para comportar uma ação. Também, procura uma posição confortável, junto à toalha sobre o tapete no chão da sala, para gravar sua masturbação. A atmosfera instaura-se e ele começa a brincadeira.

No entanto, inicia um ritual diferenciado com o esforço acrobático de anatomicamente acariciar com a boca o próprio pênis: estica o corpo com as mãos forçando as pernas para baixo, ao tentar encolher o tronco, do pescoço às coxas. Torce o dorso, equilibra, repete, descansa, tenta novamente. Parece, talvez, um exercício de yoga. Um corpo elástico que se desprende ao relaxar e tentar recompor sua organização espacial – um (re)ajuste territorial do corpo efetivado por si.

A ideia de abocanhar o próprio sexo seria um retorno ao mesmo, um voltar corpóreo para si como circularidade (inter)cambiante. E a câmera registra esse momento emblemático em que a imagem impregna-se de (re)significações intersubjetivas – do mesmo para consigo. Não se trata de um movimento para fora e sim para dentro. Enroscado com as pernas apoiadas sob uma estante de madeira, ele (re)luta para alcançar com a boca seu membro sexual, em primeiro plano.

Ocorrem outras cenas inusitadas de sexo e sadomasoquismo que transversalizam esta narrativa cinematográfica, entrecruzando uma descontinuidade recorrente, não-linear. São dois casais heterossexuais fazendo sexo em quartos diferentes. Parece uma interrupção estratégica e necessária para a pausa reflexiva ao/à espectador/a, que acusa muitas informações complexas. Tal fragmentação indicia a janela como possibilidade de abertura e troca de experiências, como metáfora a ser descortinada pelo/a espectador/a. A janela como vaso comunicante potencializa o enfrentamento de observar o outro a partir de dispositivos visuais.

É pela janela que o/a espectador/a passa a observar o fotógrafo vizinho (Peter Stickles), com uma câmera fotográfica de lente potente: um voyeur – aquele que gosta de ver – na expectativa de capturar imagens (não autorizadas). Há uma (des)construção intersubjetiva da linguagem fotográfica que se conduz, parodicamente, mediante a janela indiscreta do fotógrafo em seu olhar homoerótico. Ele observa e fotografa o personagem na cena contundente, que tenta alongar o corpo para atingir a façanha de lambar o próprio pênis.

Em primeiríssimo plano, o ar do fotógrafo demonstra a concentração do enfocamento. E é através da janela que se cria a possibilidade de (re)colher informações da visualidade explícita do personagem – em seu tônus acrobático na proeza do contorcionismo – tentando a ser chupado por si mesmo. Uma recomposição constante da comunicação visual entre duas janelas possibilita a condição adaptativa entre observador e observado, absorvedor e absorvido. O que pode ser visto/lido está explícito e pronto para ser fotografado.

O depoimento imagético aponta o membro ereto a ser massageado pelo personagem que consegue tocar a ponta do falo primeiro em sua língua esticada para fora da boca e depois o acopla em seus lábios carnudos. O testemunho fotográfico apreende tal circunstância tenaz. E no conjunto cênico, a ação contumaz produz um efeito visual excitante, em ritmo frenético de explosão e gozo, com o esperma caindo sobre sua própria boca.

Dos efeitos

Ao longo desta trama que assegura uma recombinação de imagens junto à tela cinematográfica, uma música em estilo jazz propõe um ritmo agradável que estimula o/a espectador/a a assistir o filme – na sintonia do prólogo impactante. O enredo organiza-se pelo ritmo que aquece do exercício da masturbação (e demais variáveis eróticas e sexuais) à ejaculação. Feito isso, há uma quase interrupção da música. Um ritmo lento adentra em volume menor, quase silêncio. Introspecção.

Penso na premissa de um corpo que possa verificar sua extensão gerativa do trânsito das (re)formatações visuais, estrategicamente, desdobradas em variantes discursivas. Diante da imagem fotográfica, a ação corporal cede lugar ao diálogo vigoroso do movimento com a assinatura de uma condição adaptativa, sincrética, cujo corpo repousa uma morada pulsante no espaço. Uma visualidade repleta de atos frenéticos e assumidos inscreve-se pelas marcas de um corpo no tropo agudo e alternativo da (des)territorialização da cena.

Em especial, a vivacidade do corpo exibido promete arrancar suspiros e aplausos tanto no filme quanto na fotografia. Porque o corpo torna-se um elemento plástico em que se faz eminentemente recorrência estética, tal qual uma fotografia também garante esse desfecho. Então, é necessário somar cinema, corpo e fotografia em imagens.

Depois da bonança, o dilúvio depressivo crescente invade a cena percebida tanto pelo protagonista quanto pelo voyeur fotográfico, que parece sentir de longe, mas com

firmeza, a ambientação de tristeza, vazio e solidão. Mais que ver, o fotógrafo acaba interferindo na narrativa ao garantir aconchego para o personagem quando necessitado de atenção. Eis que o efeito surge como resultado consequente. O voyeur (cor)responde ao chamado do exibicionista.

E na reminiscência de uma fluidez de deslocamentos láquidos, o choro do personagem chega muito rápido e o/a espectador/a pode verificar as lágrimas que sobressaltam como o esperma de pouco antes. O despojamento desse corpo, na versatilidade do contemporâneo, aparece em uma efervescência de movimentos (des)construídos e reiterados pela composição cênica.

E para além da predicação orgânica, os elementos poláticos discutidos na película implementam os conflitos norte-americanos assombrados pelo fantasma do pós-11 de setembro, junto com o advento da Aids. Denálson Lopes, ao (d)escrever o livro *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (2007), anuncia:

A realidade contemporânea é unidimensionalizada em um duplo clichê: assim como não se pode falar no contexto internacional que não passe pela agenda do pós-11 de setembro, que hipervaloriza temas como o terrorismo, de um ponto de vista conservador, ou temas como estado de exceção e sociedade do controle, de um ponto de vista mais crítico, um plano intranacional, as guerras civis, os conflitos multiétnicos urbanos, o narcotráfico emergem como a representação apocalíptica e desesperançada da barbárie de nossa época, num quadro de esvaziamento da transgressão e da revolução (Lopes, 2007, p. 101).

Essa realidade indicada pelo autor ampara-se na bifurcação de olhares conservadores e/ou críticos, os quais equacionam problemáticas socioculturais e políticas. Também, convoca o/a leitor/a a refletir acerca das dinâmicas que possam implementar a diversidade hoje.

Referências Bibliográficas

CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & interatividade: estudos contemporâneos*. São Paulo: Factash, 2008.

_____. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Thomson, 2005.

LOPES, Denálson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB – Finatéc, 2007.

VILLAÇA, Nizia. *Edições do corpo: tecnociência, artes e moda* São Paulo: Estação das Letras, 2007.

Notas

[2]A sinopse indica: “Sofia (Sook-Yin Lee) é uma terapeuta de casais que nunca teve um orgasmo. Entre seus pacientes estão James (Paul Dawson) e Jamie (PH DeBoy), que mantêm uma relação que começa a dar passos maiores. Há ainda Severin (Lindsay Beamish), uma dominatrix que mantém sua vida em segredo e não se abre para as pessoas. Eles se encontram regularmente no Shortbus, um clube underground onde arte, música, política e sexo se misturam”.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/3.html>

La Jetée e Memento: lembrar para esquecer

Andreas Valentin[1]

[1] Fotógrafo, formado em História da Arte e Cinema nos EUA. Doutor em História Social (UFRJ) e Mestre em Ciência da Arte (UFF). Coordenador e professor de cursos de pós-graduação em Fotografia e Artes da UCAM-RJ. Professor de fotografia no Colégio de Aplicação/UERJ. Foi aluno e colaborador do artista Helio Oiticica. Membro da Associação Brasileira de Antropologia; vencedor do Prêmio Pierre Verger de Fotografia.

“De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós fotógrafos lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar. Não podemos revelar ou copiar a memória.”

Henri Cartier Bresson

Colecionando lembranças

Ao final do comercial de TV de uma empresa de viagens associada a uma companhia aérea, são exibidas algumas fotografias de pessoas e lugares e, em off, ouvimos o slogan “Colecione boas lembranças”. No filme Memento, o protagonista, Leonard, para se lembrar de lugares e pessoas, “colecciona” fotografias Polaroid que o levam a reconstruir sua própria história esquecida. Longe de serem “boas”, essas lembranças conduzem Leonard e nós, espectadores, através de uma viagem no tempo até o início de sua tragédia pessoal. Em La Jetée, testemunhamos outra viagem no tempo, também através de lembranças. Aqui, a tragédia é o horror e a devastação de uma guerra global onde a única esperança ainda possível está na memória do anônimo herói do filme. Se em Memento é o esquecimento que conduz a trama, em La Jetée é a memória que se evidencia como principal fio condutor da história. A partir do conteúdo e da forma narrativa desses dois filmes, nesta breve reflexão pretende-se discutir algumas das leituras da fotografia como suporte para memórias e para esquecimentos.

Dirigido por Christopher Nolan, Memento foi lançado no Brasil em 2000 com o título “Amnésia”[i]. Trata-se da história de Leonard, que presenciou o estupro e o assassinato de sua mulher por traficantes de drogas. Ele sofreu uma forte pancada na cabeça provocando a perda da memória de fatos recentes, deixando-o apenas com a lembrança dos acontecimentos anteriores ao acidente. A trama do filme é sua busca obsessiva e sistemática pelos criminosos para vingar a morte da mulher. O enredo é essencialmente banal, mas o filme surpreende pelo tratamento inusitado do roteiro - a história é contada em episódios, de trás para diante - e pela maneira como a imagem fotográfica torna-se também protagonista da obra.

La Jetée[ii] é uma das obras-primas do cineasta francês Chris Marker, realizada em 1962. Seu único filme de ficção (nesse caso, científica), esse média-metragem (29 min.)

trata da história de um sobrevivente da Terceira Guerra Mundial, prisioneiro numa Paris devastada, contaminada pela radiação e onde todos - vencedores e vencidos - habitam um tenebroso subterrâneo, catacumbas do futuro. Ele é obrigado a participar de experimentos científicos que buscam a salvação e o renascimento da civilização através de viagens no tempo. Enquanto que outros não resistiram aos extremos dessas práticas, ao soldado anônimo é atribuída grande importância por ter em sua memória registrada uma imagem marcante da infância no terraço do aeroporto de Orly. Utilizando-se da tensão dessa imagem, os cientistas conduzem-no ao passado e ao futuro. Exceto por uma única cena em movimento, o filme foi inteiramente realizado a partir de fotografias estáticas em preto e branco.

Olho e câmera - fotografia e cinema

Em seus escritos sobre a arte da pintura, Leonardo da Vinci valoriza os olhos e o sentido da visão para comprovar a veracidade do mundo. Afirma, ainda, que não devemos confiar apenas em nossa imaginação ou mesmo na memória:

“A imaginação não vê com tanta excelência quanto o olho, porque este recebe as semelhanças ou imagens dos corpos e as transmite, pela sensibilidade, ao sentido comum que se encarrega de julgá-las. A imaginação, no entanto, não vai mais além do sentido comum ou, no máximo, além da memória, na qual é encerrada e sucumbe, se, por um acaso a coisa imaginada não seja de muita excelência (CARREIRA, 2000, p. 60).

Excelência ainda maior é proporcionada pelo registro objetivo e mecânico obtido a partir da invenção da câmera fotográfica. Diversos autores, entre eles Susan Sontag (1981), Andre Bazin (1968) e Walter Benjamin (1994), refletiram sobre a ontologia da imagem fotográfica destacando suas características de testemunho e prova do real através do aprisionamento de um instante no contínuo do tempo e sua capacidade de reproduzir e substituir memórias. Para Roland Barthes (1984), uma fotografia comprova o “isso foi” de um fato e o “estar lá” de seu autor.

Uma imagem fotográfica pode, portanto, ser interpretada como um fotograma-instante do tempo passado. Uma sequência de fotografias abordando temáticas que dialogam entre si, mesmo tendo sido realizada em momentos diferentes, torna-se uma narrativa temporal. Na história da fotografia são marcantes as documentações sistemáticas de transformações de lugares e pessoas ocorridas ao longo do tempo, como as de Eugène Atget em Paris ou de Augusto Malta no Rio de Janeiro. Fotografias sequenciadas foram também trabalhadas como forma de expressão artística produzindo narrativas visuais, em especial as de Duane Michals e de Eve Sonemann nos anos 1970. Nesse sentido, *La Jetée* ultrapassa a fronteira do estritamente fotográfico, construindo uma narrativa contínua cinematográfica[iii].

Quando captados e reproduzidos a uma velocidade de 24 por segundo, os fotogramas-instante provocam a impressão de movimento e se transformam em fotogramas-tempo. Desde sua invenção, o cinema, ficcional ou documental, evoluiu em sua forma e conteúdo proporcionando representações cada vez mais diversas e inusitadas, muitas

vezes subvertendo a linearidade do tempo e provocando estranhamentos, como, por exemplo, em *Memento*.

La Jetée: reconstrução da memória

Como vimos, fotografias são suportes para a memória geralmente confiáveis e são justamente elas que proporcionam a forma e a estrutura de *La Jetée*. Analisadas individualmente, configuram-se como imagens poderosas, cuidadosamente criadas pelo olhar e pela técnica de um bom fotógrafo. Trabalhadas sequencialmente, acrescidas de uma narração em off e uma trilha sonora dramática, se investem de força ainda maior, pois constroem uma narrativa cinematográfica de impacto que, certamente, se perderia caso fosse realizada com imagens em movimento.

Algumas dessas imagens (lembrando que toda fotografia é, necessariamente, uma escolha pessoal do fotógrafo) chamam a atenção pela precisão com que se encaixam na narrativa. Conforme enunciado no início do filme, essa é “a história de um homem marcado por uma imagem de sua infância”. Fato é que todas as imagens utilizadas no filme são marcantes (inclusive a única em movimento, reforçada pelo canto crescente de pássaros na manhã) e se multiplicam para atingir o objetivo desejado: a possível (ou, nesse caso, impossível) reconstrução de uma memória. Para isso, Marker utiliza-se de um amplo “museu da memória”. Já no início, as primeiras imagens que surgem nos experimentos científicos são estátuas - ou vestígios delas - e também ruínas, como se a memória destruída e esquartejada começasse a se configurar novamente. Vemos, também, inscrições arranhadas em muros, “sinais nas paredes”, como aquelas realizadas por prisioneiros para marcar território e registrar a passagem do tempo[iv]; o corte transversal de uma sequência no Jardim Botânico - testemunho dos milênios e referência a *Vertigo* de Hitchcock que trata também da memória[v]; e, talvez a mais impactante, uma sequência inteira passada no Museu de História Natural, com suas “feras eternas”: a fauna do mundo empalhada e, como uma fotografia, embalsamando o tempo e subtraindo-o de sua própria corrupção[vi].

A viagem no tempo, realizada no filme através de imagens, aproxima-se da própria fotografia que, também, provoca um retorno ao passado e um resgate de parte de nosso arquivo de memórias. Ao ver uma fotografia de nossa história pessoal, somos deslocados mentalmente para aquele instante. Há no filme diversas referências nesse sentido, como, por exemplo, numa das sessões de experimentos quando ouvimos na narração: “o instante volta”; o cientista sussurra em alemão[vii]: “sim, lá vem ela”, referindo-se à mulher e completa mais adiante: “metade dele está aqui, a outra metade está no passado”.

Memento: resgate do esquecimento

A frase mais ouvida nas quase duas horas de *Memento* é: “Não me lembro”. Como o herói de *La Jetée*, ele também tem uma imagem marcante gravada em sua memória e que é o objetivo da trama do filme: a mulher, ao seu lado no chão do banheiro, morta asfixiada por um saco plástico. Ao contrário, no entanto, do filme de Marker, aqui Leonard precisa se lembrar dos fatos que se sucederam ao assassinato para justamente

esquecer parte de seu passado e, vingando-se de quem a provocou, apagar aquela imagem.

Nolan (que também escreveu o roteiro, junto com seu irmão Jonathan) utiliza-se de inúmeros recursos na construção do filme. Inicialmente, o próprio tempo e, conseqüentemente, a memória são subvertidas ao contar a história de trás para diante, mas não em reverso ou em flashback que, certamente, seriam as maneiras mais óbvias e sem qualquer impacto. A única sequência realizada dessa forma é o começo, sobre os créditos iniciais, indicando que aquilo que vemos é o final da história que será relatada. Aqui, a cena marcante é uma foto Polaroid se apagando ao invés de se revelar. Logo em seguida, vemos a primeira (na verdade, a última) da série de Polaroids que Leonard utiliza para (re)construir sua memória. Na frente e no verso, ele faz anotações e, em off, diz: “Você aprende a confiar no que escreve”. Ao longo de todo o filme, fotografia e escrita se complementam para formar o mapa da memória esquecida de Leonard, reafirmando, ainda, a importância da palavra nesse processo[viii]. E, para não se perderem, as informações vitais são tatuadas no próprio corpo: desde a mais importante de todas (“Johnny G. estuprou e matou minha mulher”) escrita ao contrário para que Leonard possa lê-la sempre que se olhar ao espelho, passando por fatos (letra inicial do sobrenome, “traficante de drogas”, número da placa do carro etc) até palavras soltas (“Fotografia Casa Amigo Inimigo”). Destaca-se a forma dessa escrita, com uma diagramação apurada, indicando a disciplina e o rigor dos quais ele se utiliza para atingir seu objetivo.

Contrapondo à necessidade dos registros objetivos dos fatos, em vários momentos do filme ele se refere à fragilidade da memória e das lembranças. Quando o assassino Teddy lhe diz “Você não pode confiar a vida de um homem a fotos e notas”, ele rebate: “A memória não é confiável (...) não é perfeita, nem boa. Pergunte à polícia”. Ou ainda, “a memória muda o formato de um quarto, a cor de um carro. Lembranças podem ser distorcidas. São só uma interpretação, não são um registro. E são irrelevantes se você tem os fatos”. Ou melhor, fatos e fotos, como as Polaroids que não podem ser rasgadas e precisam ser queimadas para serem esquecidas. E é através do fogo que Leonard busca se livrar para sempre das memórias que o perseguem: queimando os objetos que pertenciam à sua mulher, ele diz: “nunca me lembro de esquecê-la”.

Referências Bibliográficas

BAZIN, André. The ontology of the photographic image. In: _____. What is cinema. Berkeley: University of California Press, 1967.

Barthes, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

CARREIRA, Eduardo. (Org.) Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura. Brasília: Ed. UnB, 2000.

ENTLER, Ronaldo. Memórias fixadas, sentidos itinerantes. In: Chris Marker: bricoleur multimídia. Catálogo de mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

KOIDE, Emi. Percursos nos interstícios entre a memória e o esquecimento. In: Chris Marker: bricoleur multimídia. Catálogo de mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

SUPPIA, Alfredo L. P. de Oliveira. La Jetée, 'documentário' do futuro. Studium, n. 14, Campinas: inverno 2003. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/14/2.html> Acesso em nov. 2009.

WELLS, Liz (Org.). Photography: a critical introduction. London: Routledge, 2004.

Notas

[i] Uma tradução pouco adequada, pois não remete à trama do filme. Em inglês, "memento" significa "pequenas memórias" ou algo como "suvenires de lembranças". Refere-se, ainda, à expressão em latim, memento mori, lembrando-nos de nossa própria efemeridade e, em última instância, a morte. Susan Sontag apropria-se desse conceito para definir uma fotografia: "tomar uma fotografia é como participar da mortalidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo" (1981, p. 15).

[ii] Para uma análise mais completa do filme, cf. artigo de Alfredo Suppia, "La Jetée, 'documentário' do futuro" em Studium, no. 14, inverno 2003.

[iii] Para um estudo apurado da utilização de fotografias na construção de narrativas audiovisuais, cf. a dissertação de mestrado de Érico Elias, Fotofilmes: da fotografia ao cinema, Instituto de Artes / UNICAMP, 2009.

[iv] Nesse sentido, ver o ensaio de Walter Carvalho, "Navego num mar de saudade", exibido durante o FOTORIO 2009: uma série de fotografias que mostram os vestígios e marcas de memórias inscritas e desenhadas em celas de presídios.

[v] "Vertigo é a história de um homem que não suporta mais esta ditadura da memória: o que foi, foi, e ninguém pode mudar mais nada (...) Nenhum filme jamais mostrou a este ponto que o mecanismo da memória, se nós o desregamos, pode servir a toda uma outra coisa do que para se lembrar: para reinventar a vida e finalmente vencer a morte" (Marker, Immemory. Paris: Centre Pompidou, 1997 apud KOIDE, 2009).

[vi] BAZIN, 1968, p. 14

[vii] Em La Jetée, os vencedores da III Guerra Mundial foram os alemães, enquanto que os vencidos foram os americanos representados pelo protagonista anônimo, com seu uniforme característico. Os cientistas que conduzem os experimentos sussurram num alemão fluente algumas palavras que complementam a narrativa. Vale lembrar, ainda,

que em alemão “instante” é “Augenblick” que, traduzido literalmente, significa “um piscar d’olhos”.

[viii] No filme *Letter to Jane*, de Jean Pierre Gorin e Jean Luc Godard, onde uma única fotografia de Jane Fonda no Vietnã do Norte é analisada pela voz dos dois diretores, ouve-se que “essa fotografia, como qualquer outra, é fisicamente muda. Ela fala pela voz do texto que está escrito ao seu lado”. Comentando o filme, Susan Sontag ressalta a importância da escrita superposta à imagem: “de fato, palavras falam mais do que fotografias. Um título realmente tende a desconsiderar o testemunho de nossos olhos; mas título algum poderá definitivamente limitar ou garantir o significado de uma fotografia” (1981, p. 104).

<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/4.html>

Sobre as fotos proibidas de Robert Mapplethorpe

Mauricius Martins Farina

De fato, as figuras de Mapplethorpe aproximam-se das tradições da fotografia de arte e das pinturas dos antigos mestres para criar imagens sedutoras, cuja beleza cabal servia como um realce para a sua sexualidade não reprimida. (HEARTNEY, 2002)

Dirty Pictures, rodado no ano 2000, dirigido por Frank Pierson, trata do julgamento de Dennis Barrie, diretor do Centro de Arte Contemporânea de Cincinnati em 1990, que foi acusado de promover pornografia através da apresentação da exposição The Perfect Moment, de Robert Mapplethorpe, que incluía imagens de crianças nuas e exibição de sadomasoquismo homossexual. Dennis Barrie conseguiu manter a exposição de Robert Mapplethorpe, com o apoio do seu conselho de administração, mesmo após o prestigiado Corcoran Gallery of Art em Washington, DC, tê-la anulado. Ele vai a julgamento, através de manobras de uma política conservadora, acusado de promover obscenidade em nome da arte. Ao final ele é absolvido, mas a custo de grandes prejuízos pessoais. O que espanta é que um processo inquisidor sobre imagens fixadas em papel ainda tenha curso em finais do século XX, num país que se fundamenta na noção de liberdade.

A Primeira Emenda (I Amendment) da Constituição dos Estados Unidos da América[1] é uma parte da Declaração de direitos dos Estados Unidos da América e desautoriza, explicitamente, o Congresso a estabelecer uma religião oficial ou dar preferência a uma dada religião, estabelece o livre exercício da religião, a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa, o direito de livre associação pacífica e o direito de fazer petições ao governo com o intuito de reparar agravos. Ao longo do tempo, os tribunais asseguraram a extensão dessas premissas a qualquer ramo do poder judicial e executivo. O Supremo Tribunal dos Estados Unidos da América assegurou que a XIV Emenda da Constituição dos Estados Unidos da América incorporasse a Primeira Emenda contra qualquer ação dos estados em particular. Porém, o que pretendo discutir neste trabalho não são os meandros jurídicos ou a Constituição Americana, mas uma questão fundamental na arte contemporânea após os anos 80, que trata de questões que produziram um choque na recepção cultural, promovendo polêmicas e desconcertos sobre a questão dos limites e da ética.

A arte contemporânea americana no final dos anos 80 estava ocupada pelo debate sobre a censura, e dois artistas que trabalhavam com fotografia, Robert Mapplethorpe (1946-1989) e Andres Serrano (1950-) estavam no centro da batalha. O senador republicano Jesse Helms indignou-se, já que tanto a retrospectiva de Mapplethorpe quanto as fotografias de Serrano, Cristo do Mijo em particular, tinham sido financiadas parcialmente com dinheiro público.

O debate envolveu as questões do racismo e do machismo, bem como da blasfêmia e da homofobia. O resultado imediato foi que a Câmara dos Deputados fez uma redução do Fundo Nacional para as Artes equivalente ao que fora desembolsado nos dois projetos, e

a Galeria Corcoran de Washington, escolhida como o terceiro local para a mostra de Mapplethorpe, cancelou o evento. Tendo arrancado uma lista do livro de Krzysztof Wodiczko, os defensores de Mapplethorpe organizaram um protesto durante o qual projetaram slides de sua obra na fachada da galeria, forçando-a a abrigar a mostra. (ARCHER, 2001:159)

Para a irritação dos moralistas, a arte não é subserviente, não admite imposições externas ao juízo do artista. O limite entre o que é e o que não é arte não é um juízo de valor ou de moral. Não se trata de seguir um manual de bom comportamento ou mesmo de procurar refletir sobre uma pedagogia ética.

A noção de uma determinação do valor cultural partilhado por um bem comum não cabe na arte, não no sentido de algo que deve ser dirigido a alguém como uma verdade, a arte não lida com o pré-conceito. É resultado de uma expressão que extrapola o nível ordinário de uma comunicação, é a possibilidade que cada indivíduo tem de se pensar como o articulador de uma relação que envolve o desenvolvimento de materialidades e de singularidades, de conceitos, e mais que tudo de um porvir de sensibilidade, de sentimento e não de sentimentalismos.

Semioticamente é a possibilidade de uma representação construir um novo objeto problematizando a própria noção de signo. Não é linguagem no sentido coletivo porque não trabalha com o lugar comum da comunicação, mas a possibilidade de construir o que parecia não existir. São inúmeras as diferenças, o tempo diz da presença concreta de subjetividades que compõem a sociedade, e ao materializar essas presenças já pode contar com determinados enunciados que irão compor um significado mais profundo.

Prematuramente desaparecido, Robert Mapplethorpe (1946-1989) oferece impecáveis retratos e composições que suscitam interesse e rechaço por los temas tratados, y hasta la reprobación oficial por parte de autoridades puritanas en los Estados Unidos. Sus desnudos masculinos, La conjunción de modelos de raza blanca y negra (tema ya magníficamente tratado por Eikoh Hosoe) son lo más representativo de su obra. (SOUGEZ, 2001)

A plasticidade das imagens monocromáticas de Robert Mapplethorpe se estabelece numa forte conexão com a materialidade, com a fotogenia, “a faculdade da fotografia para sugerir a experiência perceptiva para além da experiência do objeto fotografado”, o que estabelece uma forte conexão com o plano da expressão e provoca certo abalo na aparente pregnância do referente corpóreo e da carga de seu conteúdo, o que diz da força do enunciado ele subverte ao propor uma superfície própria, uma inversão. Obsessivo por composições equilibradas e simétricas propunha uma estética formalmente clássica e conceitualmente barroca. A luz controlada e dramática, uma definição realística fundamenta a materialidade de suas imagens. Mapplethorpe construiu fragmentos, transformando corpos humanos e flores em formas escultóricas, sua luz envolvia as formas e lhes dava volume.

Famoso por suas naturezas mortas, vai se instituir no plano do simbólico como um sujeito que provoca a abjeção dos falsos moralismos. Ao expor o corpo masculino, muitas vezes negro, com suas texturas e carnalidades, ao mesmo tempo em que evoca a

virilidade, submete esse corpo como objeto, um objeto que exhibe como prova de sua conquista.

A fotografia, em sua maior parte, vem com uma pretensão cognitiva embutida: de que a foto transmite uma verdade acerca do tema, uma verdade que não seria conhecida se não tivesse sido captada numa foto. Em suma, de que fotografar é uma forma de conhecimento. Assim, alguns fotógrafos disseram que fotografam melhor uma pessoa que não conheçam e, em troca, outros disseram que suas melhores fotos são de temas que conhecem muito bem. Todas essas pretensões, por mais contraditórias, são pretensões de poder sobre o tema.

As pretensões de Mapplethorpe são mais modestas. Ele não está a procura do momento decisivo. Suas fotos não desejam ser reveladoras. Ele não mantém uma relação predatória com seus temas. Não é voyeurístico. Não tenta apanhar ninguém desprevenido. As regras do jogo da fotografia, como joga Mapplethorpe ditam que o tema deve cooperar – deve ser iluminado. (SONTAG, 2005)

Para Mapplethorpe, o corpo é um objeto a ser explorado e manipulado como forma e não apenas como presença simbólica. De uma tomada psicanalítica a ostentação fálica denota uma afirmação de poder, a intromissão e a expostulação da homossexualidade aparece aliada à dor e à agressividade, numa certa acidez postural. A exploração da dor como forma de prazer é também um desejo de dar a si um desvio, impondo necessariamente um culto à abjeção como uma filiação maldita e negativa da moralidade frívola.

Negar a possibilidade de explorar as formas da corporalidade e atribuir a isso um valor fetichista é também uma hipocrisia, já que a exploração da sexualidade através das imagens é também uma conexão com o vetado. Mapplethorpe explicita “a natureza erótica dos corpos e poses sedutoras usadas para retratar santos e figuras sagradas.” A partir daí as noções de culpa e de pecado aparecem como instrumentos de uma dolorida submissão moral. Não se pode negar a quem quiser o direito à expressão. O limite do imaginado é o impossível. Não se pede uma aderência ou a imersão ao que se expõe, mas vetar, proibir, censurar, em nome de uma moral que admite o extermínio, que propõe o capitalismo sem limites é pura hipocrisia.

Las flores de Robert Mapplethorpe, como Tulipanes (1987) y Calla Lily (1988), son guantes fetichistas perfectos, orificios metafóricos que se ofrecen ajustados, íntimos y adecuados para el falo anal de la fantasía. Los retratos de partes del cuerpo debidos a Mapplethorpe – que alcanzan su clímax en su feticización del cuerpo ya fálico de Lisa Lyon en 1980 – son lo que da pie a Susan Sontag para apreciar su capacidad para articular la “quiquidad o – idad de algo”. La confianza de Sontag en el concepto medieval de la concreción es indicio, en mi opinión, de ceguera a la posibilidad de que el fetichismo en funcionamiento pueda proyectar un objeto aparentemente perfecto – y no simplemente por su belleza, sino por una concreción superior – a fin de satisfacer una ilusión de la perfección (emocional). (KUSPIT, 2003: 199-200)

Nos anos 80 e 90, considera-se a presença da arte abjeta, dos artistas que trabalharam com fluidos corporais os mais diversos, como sangue, esperma, urina, unhas, cabelos,

pelos; é uma época marcada por diversos traumas e pela presença da AIDS em particular, o próprio Mapplethorpe foi vitimado pela doença. A ideia de abjeção tem relação com o sentido de expulsão, de colocar para fora o que asfixia e envenena.

Num grande panorama percebe-se que o sujeito ainda romântico expõe suas carnes doloridas para expiar a falta de sentido e seu sofrimento por haver se desconectado de um nexos descrito nos mitos da harmonia clássica. A alma barroca de Caravaggio é paradigmática de um sentido avesso e transgressor, sua Natureza morta com cesto de frutas[2], pintada em 1597, apresenta a realidade em decomposição e não uma beleza mimética calcada nos valores da perfeição; ela é emblemática, assim como seu Auto-retrato como Baco[3], de uma presença indicativa da realidade e do tempo acima das convencionalidades estéticas de uma falsa noção de beleza. É possível estabelecer relações mais profundas nessas imagens que são marcadas pela transgressão ao estabelecido, elas pertencem a uma tradição, a uma linhagem “maldita” que supõe a coragem de roubar o fogo dos deuses e apagar a chama do Sol.

Neste auto-retrato não há dívida na presença da morte; ao empunhar um cajado com uma caveira, há a presença da antiga tradição da representação da caveira como símbolo da efemeridade da vida, Vanitas[4]. A morte como presença de uma narrativa de uma atmosfera dionisíaca perturbada pela destruição da capacidade de estar imune aos inimigos da carne.

O tempo é cíclico, os eventos tornam a se repetir. A imagem pública dos moralistas é sempre pudica, entretanto, basta observar a forma como tratam aqueles sob sua responsabilidade, manifestadamente com um desinteresse extremo. Falsos moralistas são muitas vezes sujeitos recalcados adeptos de práticas perversas. Seu problema não é a verdade em si, mas a imagem moral, a imagem pública disfarçada, simulacro de honradez.

O senador Helms, que em 1989 lançou uma campanha contra a tolerância pública à arte indecente, ainda se julgava amparado por uma concepção norte-americana da arte, na qual Hughes reconhece uma falácia terapêutica. A implantação da modernidade nos Estados Unidos foi uma adaptação brilhante em que se concebeu “a ideia de uma vanguarda terapêutica” que propagava um esteticismo imaculado e, todavia, simbolizava simplesmente cultura e além disso uma moral superior. Por isso o caminho em direção à correção política (que hoje domina o cenário) foi tão curto justamente ali onde o esteticismo ficava em segundo plano. Atualmente é mais importante diante do que o artista “toma posição” do que a forma como o faz. Entraram em voga hoje aqueles artistas que assumem uma posição diante do racismo, do sexismo e da aids, surgindo assim uma relação secreta entre a censura do lado conservador e a autocensura no meio artístico. (BELTING, 2006)

Em 1987 Mapplethorpe cria a Fundação Robert Mapplethorpe, com o objetivo de promover a fotografia e obter fundos para pesquisa e luta contra a AIDS. Desde sua morte, em 1989, sua obra é motivo de diversas exposições retrospectivas ao redor do mundo, incluindo Centre Georges Pompidou, em Paris, Museu Stedelijk, em Amsterdam, Whitney Museum of American Art e Guggenheim Museum, em Nova York e a Galleria dell'Accademia em Florença, na Itália.

Vários ensaios foram publicados, livros, exposições importantes; dentre os que escreveram sobre ele poderia destacar Susan Sontag e Arthur Danto que examina a arte de Mapplethorpe dentro do contexto de sua contemporaneidade, tratando da "fronteira" entre a arte e a pornografia, considerando a alta qualidade artística das imagens de Mapplethorpe.

A relação de catálogos sobre sua obra que apresento aqui serve para dimensionar a estatura da obra de Mapplethorpe para acima das pequenas e das grandes inquisições que a sua obra tenha sofrido: Robert Mapplethorpe Photographs. Norfolk, VA: Chrysler Museum, 1978; Black Males. Amsterdam, Holland: Galerie Jurka, 1979; Robert Mapplethorpe, Amsterdam, Holland: Galerie Jurka, 1979; Creatis. Paris, France: Albert Champeau, rue du Depart, 1978; Robert Mapplethorpe. Frankfurter, Germany: Peter Weirmair, Steinernes Haus, exhibition Catalogue, 1981; Lady Lisa Lyon. Munchen, Germany: Schirmer/Mose, 1983; Robert Mapplethorpe 1970-1983. London: Institute of Contemporary Art, 1983; Robert Mapplethorpe. Milan, Italy: an Idea Books Edition, Publimedia Editrice, 1983; Certain People: A Book of Portraits. Los Angeles, CA: Twelvtree Press, 1985; Black Book. New York: St. Martin's Press, 1986; Robert Mapplethorpe. Milan, Italy: Idea Books, 1986; Robert Mapplethorpe 1986. Berlin and Cologne, West Germany: Raab Galerie and Kickenpauseback Galerie, 1986; Robert Mapplethorpe. Tokyo, Japan: Parco Co., Ltd, 1987; Robert Mapplethorpe. New York: Bellport Press, 1987; Robert Mapplethorpe. Boston, MA: Whitney Museum of American Art, New York in Association with New York Graphic Society Books; Little Brown and Company, 1988; Robert Mapplethorpe. Philadelphia, PA: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1988; Robert Mapplethorpe. Ten By Ten, Munich: Schirmer/Mosel, Essays by Els Barempts, 1988 Das Portrait. Germany; Some Women. Boston, Toronto, London: Bulfinch Press/Little, Brown & Company, 1989; The Robert Mapplethorpe Collection. New York: Christie's, October 31, 1989; Flowers Mapplethorpe. Boston, Toronto, London: Bulfinch Press/Little, Brown, & Company, 1990; Robert Mapplethorpe Early Works. New York: Robert Miller Gallery, 1991, edited by John Cheim; Becher, Mapplethorpe, Sherman. Monterrey, Mexico: Museo de Monterrey, 1992; Robert Mapplethorpe. Tokyo, Japan: Art Tower Mito and Asahi Shimbun, 1992; Mapplethorpe. Lausanne: FAE Musée D'Art Contemporain, 1992; Mapplethorpe versus Rodin. Milan: Electra, 1992; text by Germano Celant; Mapplethorpe. Louisiana, Denmark: Louisiana Museum, 1992; text by Germano Celant; Mapplethorpe. New York, NY: Random House, 1992; essay by Arthur C. Danto; Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Koln: Benedikt Taschen Verlag, 1992; Art & Auction. "Special Report, Let Us Know Appraise Famous Men," November, 1993; American Made: The New Still-Life. Japan Art & Culture Center, Tokyo, Japan; Mapplethorpe: Altars. New York: Random House, 1995; Eds. Mark Holborn and Dimitri Levas; Mapplethorpe: Pistils. New York: Random House, 1996; Eds. Mark Holborn and Dimitri Levas; Pictures: Robert Mapplethorpe. Santa Fe: Arena Editions, 1999; Ed. Dimitri Levas; Promiscuous Flowers, R. Mapplethorpe & N. Araki. Tokyo: Art Life Ltd., 2001; Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition: Photographs and Mannerist Prints. New York: Guggenheim Museum Publications, 2004; Eds. Germano Celant and Arkady Ippolitov.

Referências Bibliográficas

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

DANTO, Arthur C. Playing with the edge: the photographic achievement of Robert Mapplethorpe. Berkeley: Hardcover, University of California, 1996.

FOSTER, Hal. El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

FUNDAÇÃO MAPPLETHORPE. Disponível em:
<http://www.mapplethorpe.org/foundation/> Acesso em nov. 2009.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-modernismo. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

KUSPIT, Donald. Signos de psique en el arte modern y posmoderno. Madrid: Akal, 2003.

MAPPLETHORPE, R. Essay by Arthur Danto. New York: Random House, 1992.

SONTAG, Susan. Questão de ênfase. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SOUGEZ, Marie-Loup. Historia de la fotografia. Madrid: Cátedra, 2001.

Notas

[1]"O congresso não deve fazer leis a respeito de se estabelecer uma religião, ou proibir o seu livre exercício; ou diminuir a liberdade de expressão, ou da imprensa; ou sobre o direito das pessoas de se reunirem pacificamente, e de fazerem pedidos ao governo para que sejam feitas reparações por ofensas."

[2]CARAVAGGIO, Basket of Fruit, c. 1597, Oil on canvas, 31 x 47 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milan.

[3]CARAVAGGIO, Sick Bacchus, c. 1593, Oil on canvas, 67 x 53 cm, Galleria Borghese, Rome

[4]As VANITAS (vaidades) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registro eloquente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e, no entanto de sentido intemporal), que nos confrontam com a maior doença coletiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade. Ver em:
http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.htm

<http://www.studium.iar.unicamp.br/29/5.html>

A prova: ensaio sobre a incompletude

Ronaldo Entler

A dádiva e o castigo da cegueira

A Prova é a história de um fotógrafo cego. Isso bastaria para despertar a curiosidade do público, mas seria algo apelativo e insuficiente se o filme não soubesse tirar consequências desse encontro improvável entre a câmera e alguém que não enxerga. Produção australiana de 1991 dirigida por Jocelyn Moorhouse, o filme faturou em sua estréia os prêmios mais importantes do Australian Film Institute e recebeu uma menção em Cannes. Chegou ao Brasil um ano depois através da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e foi escolhido pelos críticos como melhor filme da programação.

O lançamento do filme contou com a colaboração involuntária de um artista cujo trabalho começava a aparecer para o mundo naquele momento, o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar. Cego desde os 12 anos de idade por conta de dois acidentes sucessivos, Bavcar começou a fotografar aos 16 anos. Já em Paris, onde trabalha como professor e pesquisador da área de estética no CNRS (o reconhecido Centro Nacional de Pesquisas Científicas), obteve grande projeção quando lançou, também no início dos anos 90, um livro autobiográfico chamado *Le Voyeur Absolu*, e mostrou seu trabalho em diversas exposições pelo mundo. Também nessa condição inusitada de fotógrafo cego, Bavcar despertou estranhamento e comoção por onde passou. Na ocasião, muitos, incluindo críticos de cinema, entenderam Bavcar como sendo a inspiração para o filme. Jocelyn Moorhouse, convocada a falar muitas vezes sobre o assunto, afirmou sequer conhecer o trabalho do esloveno antes que a imprensa fizesse a ligação[1].

A exemplo do que sugere o título do livro de Bavcar (*O voyeur absoluto*), muitas histórias e mitologias apresentam personagens cegos como alguém que enxerga mais longe, mais profundamente, com uma sensibilidade aguçada que permite ver além das aparências. O mais famoso desses personagens é, talvez, Tirésias, profeta oriundo de Tebas, punido por Hera com a cegueira, mas presenteado por Zeus com o dom da vidência, quando opinou a favor deste último numa discussão do casal de deuses. É exatamente Tirésias quem aparece como oráculo em algumas importantes tragédias gregas, anunciando o destino de heróis como, por exemplo, o de Édipo.

É uma idéia semelhante que move o documentário *Janela da alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho. Uma série de personalidades com diferentes níveis de deficiência visual, dentre elas Evgen Bavcar, discute o modo como suas limitações se desdobram em modos peculiares de compreender a realidade.

O Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago (ele também personagem de *Janela da alma*), não chega a construir propriamente uma exceção, mesmo mostrando o nível de degradação moral a que as pessoas se submetem quando sua sobrevivência está ameaçada por uma súbita perda da visão. Como uma espécie de espelhamento da mítica vidência dos cegos, Saramago parece se referir através de sua cegueira branca à

deficiência de um mundo marcado pela visibilidade de todas as coisas, uma caverna de Platão que, em vez da sombra, oculta a realidade pelo excesso de luz. Aqui, a suposta doença apenas metaforiza um mal que já estava consumado e que, no entanto, nunca foi tão visível quanto durante o período de cegueira. Nesse sentido, os personagens não deixam de retornar dessa experiência com um aprendizado. Podemos dizer então que cegos tendem a ser personagens privilegiados, muitas vezes dignificados pelo sofrimento que os aflige e pela consciência que alcançam.

A Prova traz, no entanto, uma abordagem original: mantemos um razoável nível de empatia com Martin, o fotógrafo cego do filme, mas o modo como ele próprio lida com sua deficiência é pouco romântico ou heráico e, em princípio, sua sensibilidade se limita ao plano fásico, isto é, à capacidade de sobreviver satisfatoriamente com o aguçamento dos quatro sentidos que lhe restam. Marcado por um trauma, Martin não pode enxergar algumas verdades que desfilam diante dele, e torna opaco todo sentimento das pessoas que o rodeiam.

Um pouco do filme

Após apresentar seus personagens, o filme salta de modo coerente entre o dramático e o cômico. Desde o começo, vemos um homem com uma vida organizada e relativamente confortável. Ele lida com humor e alguma dose de arrogância com alguns episódios de discriminação com que depara, de modo que estamos dispensados de qualquer sentimento de piedade. Apesar de estranha, é também cativante sua relação com a fotografia. Se há algo trágico no filme, não é sua cegueira ou sua rotina.

Ao longo do filme, há momentos em que Martin mantém uma relação pacificada e poética com a fotografia, mas logo descobrimos que essa não é em sua vida uma atividade totalmente desinteressada. Funciona como uma espécie de instrumento de intimidação contra aqueles que podem mentir para um cego. Mas por que alguém mentiria para ele? Essa pergunta lhe é feita mais de uma vez no filme. Num flashback, ainda criança, ele responde à sua mãe: “porque pode!” Daí o título: para Martin, a fotografia é uma prova dos delitos e ofensas que as pessoas potencialmente cometem, tirando proveito de sua limitação. Desse modo, a fotografia funciona como prateleira não exatamente do olho, mas de uma consciência ética que ele supõe faltar às pessoas ao seu redor. Em outras palavras, ela não substitui um olho opaco por outro translúcido, mas, antes, transforma um mundo de comportamentos falíveis num mundo de comportamentos vigiáveis. É a mesma ética com que deparamos quando deixamos de cometer um delito não por um limite moral, mas pelo risco de estarmos sob a mira de um aparato de observação.

Os flashbacks esclarecem a questão que move o filme e a obsessão de Martin. Num outro fragmento de sua infância, ele pede para que sua mãe lhe descreva o que vê pela janela de sua casa, mas ele se dá conta de que ela pode dizer qualquer coisa. A primeira foto que vemos no filme é também seu primeiro ato de desconfiança. Ele registra essa paisagem vista da janela para ter em mãos uma prova da desonestidade de sua mãe. Mais adiante, sua mãe lhe diz que está morrendo, mas ele acredita que ela o está abandonando. Daí que aquilo que sua primeira foto tem a provar é muito mais do que o que está ou não diante da janela, ela dirá o que sua mãe sentia por ele.

Entendemos que Martin cresce marcado pela solidão, e se torna inseguro e arrogante. No presente diegético, o filme se concentra num triângulo de relações, nem sempre claramente amoroso, completado por Celia, a faxineira de Martin, e Andy, um amigo recente. Ambos são igualmente pessoas solitárias. Celia se sujeita a passar anos de sua vida limpando a casa de Martin não por vocação ou porque precisa do trabalho, mas porque é apaixonada por ele. Martin tem consciência disso, e acredita que a única maneira de mantê-la submissa é jamais se entregar a ela. Celia, por sua vez, aproveita sua limitação para pregar-lhe algumas peças e o persegue pela rua. Descobriremos depois que ela também fotografa bastante sistematicamente, mas dedica sua câmera a um único tema. Há momentos do filme em que nos sensibilizamos com esses dois personagens e chegamos a vislumbrar numa eventual relação entre eles a possibilidade de preenchimento do vazio de suas vidas. Após chantagear Martin com uma foto constrangedora, Celia consegue obrigá-lo a um passeio, que inclui um espetáculo e uma visita à sua casa. Essa experiência demonstra haver em ambos uma sensibilidade mal explorada. Surpreendido com o espetáculo, Martin parece totalmente desarmado, mas é um momento que dura pouco, pois fica evidente que ele não é capaz de lidar com desejos muito intensos.

Andy, o outro vértice do triângulo, é um jovem sem perspectivas, mas também sem preconceitos. Trabalha no restaurante frequentado por Martin e é o único garçom que tem paciência de atendê-lo. Tornam-se amigos após um pequeno acidente, e Martin passa a devotar-lhe uma confiança rápida e intensa demais. O desdobramento disso é que ele o escolhe para descrever as fotografias que faz, mas não deixa de intimidá-lo apelando para que nunca minta para ele. Mesmo desconfortável, Andy aceita o desafio. Em contrapartida, propõe levar o novo amigo ao cinema para que possa descrever-lhe um filme, um filme aliás de qualidade duvidosa, no qual provavelmente não há muito a ser visto. É talvez uma tentativa de aliviar-se do peso dado por Martin à tarefa de descrever imagens.

Com Andy, Martin alterna momentos de descontração e expectativas, porque se trata de uma entrega rara em sua vida. A intimidade que constroem inclui uma tentativa de Andy de arrancar de Martin uma troca de olhares. Mas o que diz o olho de um cego? Na passagem mais cômica do filme, um desconhecido acha que está sendo assediado por Martin, e entendemos que esse olhar é acidental e passável de interpretações equivocadas. Em sua ingenuidade, Andy parece disposto a dar existência e sentido ao olhar de seu amigo cego, ao mirá-lo diretamente e falar de seus olhos, que descobre serem azuis. Mas Martin recua, explicando que o olho de um cego é “apenas tecido”.

Por sua vez, o olhar atencioso de Andy também está sujeito a desvios. Ele dedica a Martin uma amizade sincera, mas acaba se apaixonando por Celia, e cai no jogo de disputas e desconfianças que já existia entre eles. Esbarra assim na insegurança de Martin, obcecado desde a infância por uma complicada noção de verdade.

Dedos não são olhos

Lentamente o filme revela que, na origem dessa obsessão, está o desejo frustrado de permanecer próximo à mãe. Nas lembranças que nos dão a ver da infância de Martin,

vemos que, além dela, não há nenhuma outra figura presente, nem mesmo a do pai. Temos então a impressão de ver uma criança já marcada pela solidão. Seu contato com o mundo se esgota numa janela cuja vista, no entanto, não lhe é acessível, e no precário diálogo com a mãe que, num dado momento, responde à sua carência com um visível esgotamento. Ela diz que está morrendo mas, para ele, é a vergonha de ter um filho cego que justifica seu isolamento e seu iminente abandono.

Seus desejos são cerceados por diferentes formas de distanciamento da mãe, começando pela impossibilidade de enxergá-la, terminando com sua partida definitiva. No meio disso, há uma cena – a primeira do filme em que vemos sua infância – que esboça um pouco mais claramente o caráter edípico de seu desejo (vale lembrar que os infortúnios de Édipo culminam com sua cegueira): enquanto a mãe dorme, Martin toca delicadamente seu rosto e seu colo. Temos a impressão de que ela esboça um suspiro mas, tomando consciência da presença do menino, responde com uma brusca censura: “você não pode tocar as pessoas desse jeito. Dedos não são olhos”. Martin, que já foi punido com uma espécie de castração, se vê ainda mais isolado: ele não pode perceber o mundo à distância, mas acaba de descobrir o perigo de estar próximo demais ao tentar conhecer pelo tato um objeto de seu afeto.

Adulto, Martin permanece dependente de uma mulher (sua empregada Celia) que cuida dele e que o ama. Mas ele entende que a melhor forma de permanecer em segurança é desprezá-la e manter-se imune a todo desejo. Outra lembrança da infância vem exatamente a explicar porque o prazer do contato físico com Celia é para ele insuportável. A dívida quanto à veracidade da morte da mãe representará seu próprio sepultamento pois, ainda que cresça sem nenhum tipo de carência material, seu corpo tornou-se, além de sensorialmente limitado, fechado também a toda forma de afetividade.

Dois dispositivos lhe restituirão o contato com o mundo: a bengala, que permite um tato instrumental a uma distância mais segura, e a fotografia, que simulará uma capacidade de conhecer – e vigiar – o mundo através de sua visibilidade potencial. Ambas são prátases fálicas, não propriamente pela analogia formal, mas pela promessa de restituir-lhe mánima e simbolicamente a completude negada desde a infância. Mas suas prátases sensoriais não são capazes de preencher a lacuna afetiva que resta, sequela tanto mais difícil de sanar.

Imagem e palavra

às vezes, esperamos tocar diretamente o real por meio da linguagem. Mas, no final das contas, a linguagem apenas permite rodear o real de modo um tanto difuso, porque coloca entre o sujeito e o mundo os artifícios que a constituem: o idioma, as gramáticas, as técnicas, os estilos, enfim, os modos de referir-se ao real. Se a linguagem nos parece satisfatória para gerenciar nossa relação com o mundo é porque existe um pacto – podemos chamá-lo simplesmente de cultura – que, pelo menos, estabelece parâmetros comuns para o discurso, ou seja, permite a comunicação. Nesse sentido, uma afirmação ou um documento é suficientemente verdadeiro não tanto porque seja capaz de revelar o real em si, em sua totalidade, mas porque o modo como tenta cercar esse real está em

conformidade com o pacto estabelecido. Isso significa que toda linguagem exige uma entrega, uma confiança, algo que Martin é incapaz de constituir.

Para testar a veracidade da fala de sua mãe, Martin fará intervir outra linguagem, a fotografia. Talvez porque, mesmo sendo uma criança, pudesse supor nessa imagem uma relação mais objetiva com o mundo. Após pedir que ela descreva a paisagem da janela de sua casa, ele duvida de seu relato, e faz então sua primeira fotografia para ter uma prova daquilo que sua mãe realmente havia visto. Mas o que Martin espera provar não diz respeito ao objeto que estava diante da câmera, mas ao sentimento de sua mãe. Há portanto um abismo entre a foto que realiza e a questão que coloca. Para piorar, ele não pode ver a prova que produz. Mesmo que sua fantasia projete sobre a imagem tal potencial de veracidade, a fotografia ainda precisa ser decifrada. Constitui-se então um círculo vicioso: Martin, que produziu essa imagem para confirmar um discurso, deverá aguardar o encontro com alguém sincero o bastante para produzir um discurso que confirme a imagem. Trata-se, assim, de uma espécie de espera messiânica capaz de reconciliar as representações humanas com uma verdade originária. A narrativa do filme se inicia no momento em que Martin parece estar prestes a reconhecer em Andy essa possibilidade de redenção. Mas a honestidade de seu novo amigo também será colocada à prova através da fotografia ou, mais precisamente, será colocada em dívida por sua obsessão.

A espera atormenta Martin de diferentes modos. As fotografias que faz (à velha maneira) precisam ser reveladas, e essa latência da imagem constitui novos riscos. Por isso, Martin não admite que outras pessoas peguem suas fotos no laboratório. Mas há outras esperas: uma vez de posse das imagens, ele precisa também aguardar que alguém as descreva, para serem então identificadas com uma etiqueta impressa em braille. Mas ele finalmente parece ter encontrado a pessoa certa para essa tarefa: além da rápida confiança que se constrói, Martin gosta do estilo “simples, direto, honesto” como Andy fala das imagens, usando poucas palavras, conforme ele recomenda.

Mas a paixão de Andy por Celia páe tudo a perder. Mais uma vez frustrado, Martin decide enfrentar seu passado por sua própria conta. Ao visitar o túmulo de sua mãe, reconhece pelo tato o nome em relevo que está na lápide. Mas aqui também a palavra lhe parece insuficiente, e ele pergunta ao funcionário do cemitério: “há casos de se enterrar caixões vazios?” Ele duvida assim de um dos mais antigos sistemas de representação que é o sepultamento: em grego, sema, que dá origem a termos como semântica ou semiótica, quer dizer signo mas, antes, era a pedra tumular que garantia a permanência na memória de uma pessoa ausente.

Martin está em busca de relações de sentido, uma correspondência entre uma imagem e uma palavra, uma palavra e a realidade, mas também entre uma sepultura e uma suposta morte. Para os antigos, a akedia representava a experiência limite de desleixo e imoralidade que é deixar um corpo insepulto, de modo que se garantia até mesmo a cerimônia dos inimigos mortos em combate. Para o cristianismo, a acídia (ou a preguiça) tornou-se o pecado capital de abandonar Deus por negligência ou indiferença. A tormenta de Martin é um espelhamento disso tudo, refere-se à possibilidade de uma sepultura permanecer sem um corpo, que aqui equivale à possibilidade de ter sido laboriosamente abandonado pela mãe. Nesse caso, é sua alma que padece pela

impossibilidade de fazer o luto da pessoa que ama, pela impossibilidade de velar algo que já lhe era obscuro, e que não tem certeza de estar ali.

O personagem Martin, assim como fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, precisa da mediação da palavra de alguém para poder se conectar com as imagens que produz. O que muda entre um e outro é o nível de consciência que cada um tem sobre os potenciais e os limites das linguagens em questão. Bavcar assume a imagem como um diálogo bastante aberto sobre suas memórias e desejos e, desse modo, as palavras de terceiros que atravessam suas imagens constituem uma poética intersubjetiva. Já Martin busca objetividade, um encaixe entre a imagem e uma verdade moral, algo que só é possível no plano de uma fantasia da qual, no entanto, ele tem pouca ou nenhuma consciência. Nesse caso, no cruzamento entre a palavra e a imagem, elas se complicam e se atrapalham mutuamente. No final das contas, todos nós, cegos ou não, recorremos frequentemente à mediação da palavra para estabelecer uma ligação entre a imagem e o mundo. As medidas possíveis dessa relação é algo que temos a aprender tanto com a sensibilidade poética de Bavcar quanto com a opacidade afetiva de Martin.

Voltando ao filme, vemos que, após a nova decepção e a situação limite de desconfiança diante do túmulo da mãe, Martin parece entender que é preciso baixar a guarda, pois cabe apenas a ele aquilo que tem cobrado dos outros. Novamente, reencontramos Édipo que obstinado em desvendar a verdade sobre a injustiça que tornou toda Tebas estéril: ao procurar o responsável, ele encontra a si mesmo como culpado. Mas há diferenças cruciais: enquanto Édipo descobre não ter escapado de seu destino (revelado pelo cego Tirésias), Martin tem a chance de construir o seu. Enquanto Édipo se pune com a cegueira e se exila, Martin tem a oportunidade de reconciliar-se com suas memórias e com sua condição para, então, retornar ao mundo.

Não cabe aqui contar o final da história, mas a narrativa se encaminha para um desfecho quando ele reconhece que sua noção de verdade é frágil e que, portanto, suas expectativas sempre tendem ao fracasso. Sendo assim, não lhe resta alternativa a não ser fazer um pacto de confiança com alguém que, apesar de humano e suscetível à mentira, é capaz de produzir um discurso no qual se reconheça não uma evidência da verdade, mas simplesmente a produção de um sentido. Talvez a partir disso, sua primeira fotografia, prova que justifica seus desafetos, poderá revelar-se finalmente como memória da pessoa que mais ama.

Referências Bibliográficas

BAVCAR, Evgen. *Le voyeur absolut*. Paris: Seuil, 1992.

CALDAS, Heloisa. Voz e olhar em Ensaio sobre a cegueira. *Arquivos brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 60, n. 3, 2008.

SAFOUAN, Moustafá. A castração. In: _____. *Estruturalismo e Psicanálise*. Cultrix, São Paulo, 1970.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÓFOCLES. A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

A prova. Direção e roteiro: Jocelyn Moorhouse. Austrália, 1991.

Janela da alma. Direção e roteiro: João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2001.

Notas

[1] Jocelyn Moorhouse confirmou não haver nenhuma inspiração em Bavcar, numa resposta que nos foi enviada por e-mail através de Beth Swofford, sua agente nos Estados Unidos (16/09/2009).

Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara

Érico Elias

1. Fotofilmes ou filmes de animação de fotografias

A proposta deste artigo, que deriva de uma dissertação de mestrado defendida em agosto de 2009 no Instituto de Artes da Universidade de Campinas[1], é propor a análise de um tipo específico de produção, que se coloca na passagem entre a fotografia e o cinema, guardando elementos das duas formas expressivas. Escolhemos nos deter em um tipo produção que será chamada de “fotofilmes”[2]. São filmes realizados com o recurso de “animação de fotografias”.

Sabemos que o cinema é constituído, em sua essência, por fotografias que, colocadas em sequência em um ritmo rápido, ganham vida, são animadas pelo toque “mágico” do movimento contínuo, que se contrapõe frontalmente à estaticidade do instantâneo fotográfico. Todo tipo de cinema é, portanto, animação de fotografias, no sentido lato da palavra. No contexto em que o termo será empregado, entretanto, ele terá designação mais precisa. A chamada técnica de “animação de fotografias”[3] consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido. Quando a captação de imagens é feita com uma câmera fotográfica em vez de uma filmadora, a representação do tempo fica limitada pela velocidade de captura. Não há mimese temporal, o tempo não desliza sem atritos, como nos 24 quadros por segundo que formam a imagem cinematográfica.

Esse tipo de técnica se aproxima da animação pelo fato de também ser concebida quadro a quadro, imagem por imagem. Essa é a característica que define os filmes de animação, genericamente associados ao desenho animado. Quando falamos em animação de fotografias não estamos considerando as técnicas mistas, em que a fotografia entra apenas como um registro de transformações realizadas no suporte do desenho ou da escultura. É caso das animações de massinhas, cuja técnica chamada genericamente de stop motion consiste em fotografar as sucessivas transformações realizadas nas esculturas de massa moldável. Como as fotografias são tomadas separadamente, com distâncias temporais calculáveis, é possível fazer as esculturas mudarem de forma sem que a mão que as manipulou apareça. Nesse tipo de produção, a fotografia tem um papel essencial, porém secundário. Ela serve para viabilizar a criação do filme, para fazer a passagem da escultura ou do desenho ao suporte cinematográfico, e abdica em parte de suas peculiaridades expressivas ao servir de elemento condutor.

No caso dos fotofilmes, experimentamos um tipo de produção que se coloca em uma inquietante fronteira, compartilhando características do cinema e da fotografia. Em seus conceitos tradicionais, cinema e fotografia têm diferenças bastante nítidas e existências autônomas. O primeiro é curso que flui sem cessar, presentificação constante, um vir-a-ser sem pausa para o descanso. A segunda é o instante petrificado, a morte eternizada, o passado, a ausência. O cinema absorve o espectador em seu fluxo temporal, a fotografia

resume a narrativa em um, ou alguns instantes decisivos. No caso dos filmes feitos a partir de animação de fotografias, há uma situação limítrofe, que os coloca no meio do caminho entre cinema e fotografia. As elipses pressupostas entre as fotografias ganham presença importante, pois a velocidade de captação das imagens é limitada. Com isso, o fotográfico é realçado dentro de uma estrutura cinematográfica. Essa forma de fazer filmes continua a ser cinema, pois é sucessão de imagens cuja montagem se dá no tempo. Mas é também fotográfica, pois, para contrapor o peso das elipses, as fotografias ficam mais tempo expostas na tela, tornando a contemplação de cada fotograma um dado único, que não se perde na atualização contínua da projeção.

Se a menor unidade no cinema é o plano, já que ao fotograma falta o peso da permanência, no caso dos fotofilmes a menor unidade é, de fato, o fotograma, a fotografia. Com isso, a própria estrutura do cinema é colocada à mostra, pois fica claro que a ilusão de movimento se dá por uma sucessão de instantâneos. O autor deve mergulhar nas imagens estáticas e dar a elas uma nova temporalidade, precisa trabalhar diretamente na estrutura fílmica, pois o desenrolar do tempo não é dado de maneira natural, deve ser recriado.

Quatro temporalidades com potencialidades infinitas se cruzam na concepção de um fotofilme. Há o tempo entre as fotografias, o abismo que separa o momento da captura de uma para o da outra, que pode ser tanto uma fração de segundo como horas, dias ou anos, que pode ser cadenciado segundo intervalos fixos ou não. Há o tempo interno de cada fotografia, que corresponde a quanto o obturador ficou aberto para que a película fosse sensibilizada, chamado tecnicamente de tempo de exposição. Há, ainda, o tempo que cada fotografia permanece na tela quando montada no formato final do filme. Por fim, há o tempo diegético, nem sempre explícito, nem sempre trabalhado de forma privilegiada nos fotofilmes, que corresponde ao tempo da narrativa, interno à “história” que se desenrola na trama fílmica. Em todo filme, mesmo no fotofilme, uma série de imagens se perfilam, cuja exibição se dá na forma de um acúmulo que faz com que cada nova imagem se reporte e se realize frente às imagens anteriormente exibidas. Assim, forma-se um tempo diegético, que pode ser ficcional ou não. Um tempo que não corresponde necessariamente ao tempo de exibição, um tempo criado no interior do próprio filme, que pode ser explícito, anunciado claramente, ou implícito, apenas intuído ou sentido.

É possível controlar cada uma dessas temporalidades e seus ritmos de evolução para criar complexos universos visuais. No cinema convencional, parte-se de um tempo de captação dado (24 quadros por segundo mais ou menos), que corresponderá ao mesmo tempo de projeção. No cinema de animação de fotografias, tanto o tempo de captação como o tempo de projeção de cada imagem são tratados individualmente, fator que lhe confere maior complexidade.

Assim como viemos descrevendo até aqui, na técnica de animação de fotografias não é possível distinguir corretamente o que há de fotográfico do que há de cinematográfico. Se, por uma parte, a fotografia é apropriada e trabalhada na forma cinematográfica, por outra, ela traz interferências decisivas ao transcorrer fílmico. Por isso, os fotofilmes são um tipo de produção que está em uma região fronteira, entre a fotografia e o cinema, território “entre-imagens”, para usar a expressão de Raymon Bellour (2004),

compartilhado por fotógrafos, cinegrafistas, cineastas, videoartistas e artistas visuais. Wagner Souza e Silva, ao abrir sua interpretação sobre o filme *Juvenália* (1994), de Paulo Sacramento, feito com animação de fotografias, descreveu com sutileza e precisão a interação de linguagens travada no interior desse tipo de produção.

“*Juvenália*, curta-metragem de Paulo Sacramento, é constituído inteiramente por fotografias. Imagens estáticas que, agora transformadas em planos, podem ser manipuladas em meio às diversas formas de exploração num âmbito audiovisual de criação. Essa fusão de linguagens aparentemente distintas parece se revelar como um mecanismo de reflexão a respeito de alguns parâmetros de manipulação do tempo cronológico, seja ele *diegético* ou *extra-diegético*, inerente ao conteúdo projetado nas telas audiovisuais.” (Souza e Silva: 2004).

Imagens estáticas transformadas em planos, fusão de linguagens que permite uma reflexão sobre o tempo cronológico e sua manipulação, nisso constitui o cinema de animação de fotografias. Apesar das infinitas potencialidades criativas abertas por essa técnica, é muito difícil encontrar filmes feitos inteiramente com ela, os que chamamos de *fotofilmes*. Sua aplicação no cinema ficcional se limita principalmente a breves passagens. Por exemplo, a conhecida sequência do filme *Dois Homens e um Destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), que se passa pouco antes de os ladrões de banco fugirem de Nova York para a Bolívia, deixando o glamour da metrópole americana por uma vida em fuga. A sequência é toda realizada com fotos artificialmente envelhecidas e marca essa passagem, mostrando que a vida boa se transformava em fotografia, em coisa do passado, tendo forçosamente que abrir espaço para uma vida em fuga. Quando os dois são emboscados no final do filme, a cena da morte é outra vez substituída por uma fotografia, a imagem é frisada no momento em que eles carregam suas armas pela última vez.

Outro caso de filme ficcional que incorpora a animação de fotografias como recurso expressivo é *Corra Lola, Corra* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998). Por alguns momentos, quando a personagem principal corre pelas ruas da cidade, ao cruzar com uma pessoa, uma série de fotografias é exibida, como uma espécie de *distensão temporal* da história daquele personagem que pode ser recapitulada rapidamente, por meio de grandes saltos, representados pelos abismos existentes entre os instantâneos tirados em diferentes momentos de sua vida. Pequenas histórias trágicas e engraçadas são narradas por meio dessas fotografias, que habitam o filme de maneira marginal com relação à trama dos acontecimentos. O filme traz constantes reflexões sobre a manipulação do tempo no cinema e o uso de fotografias é uma das formas mais contundentes de realizar esse intuito.

Mais recentemente, *Quem quer ser milionário?* (*Slumdog Millionaire*, 2008), o surpreendente filme indiano dirigido pelo inglês Danny Boyle, também fez uso recorrente do recurso. Há diversas passagens dentro do filme que são feitas com animação de fotografias. Da forma como é utilizada, a fotografia não contribui para refrear o filme, para torná-lo mais estático, e sim para acelerar, criar picos de movimento que ajudam a ditar o ritmo frenético da narrativa. Isso ocorre porque a velocidade de captura dos trechos “filmados” com câmera fotográfica é bem menor que a necessária para dar a ilusão contínua de movimento. Ao ser alinhadas na velocidade

normal de projeção, as fotografias criam uma dinâmica frenética. Não se trata de apenas registrar os acontecimentos de maneira contínua, mas de traduzir o “tempo real” em uma nova temporalidade.

Em filmes documentais, a presença de trechos feitos com animação de fotografias é ainda mais notada. É comum recorrer a fotografias quando não há muitos registros filmados de um acontecimento histórico. A fotografia esteve sempre mais disponível que o cinema ao público em geral por questões de custo, por ter sido sempre mais barata e acessável que o aparato usado para filmar, diferença que só está desaparecendo atualmente, com o surgimento de câmeras híbridas e com a expansão da possibilidade de filmar e de compartilhar vídeos. Muitos documentários usam fotografias como fontes de informação visual e também exploram os potenciais que a imagem fotográfica tem para a ativação de uma memória compartilhada. Objetivada na fotografia, uma forma de registro estável e palpável, a lembrança coletiva de um acontecimento se consolida enquanto imagem, imaginário. A fotografia tem um inevitável peso para a atestação de veracidade dos fatos que um tipo de documentarismo reacionário ainda hoje procura. Mas ela também pode abrir a trama dos fatos a devaneios de ordem subjetiva e emotiva, como acontece no filme *Ulysses* (1982) de Agnès Varda, cuja trama é motivada por uma fotografia marcante e enigmática. Buscando puxar o fio de histórias que separam o presente da filmagem do passado da fotografia, a diretora maneja diversas camadas de memória, suscitadas por uma única imagem, que reverbera por todo o filme como eterno retorno. Descobrimos quem são seus personagens, a memória da fotógrafa se cruza com a memória dos retratados, mostrando que o acontecimento contido em uma fotografia não é certo e fechado, pode se expandir infinitamente, em diversas direções. Como define a autora, no texto narrado no filme, “uma imagem é isso e todo o resto”.

A animação de fotografias também encontra espaço em peças publicitárias, clipes, aberturas de filmes e vinhetas de seriados exibidos na televisão, trabalhos de curta duração que podem ser desenvolvidos dentro de pequenas estruturas produtivas. Trata-se, como é possível notar, de uma técnica subutilizada, que gerou poucas obras significativas e esteve na grande maioria dos casos restrita a pequenas passagens. A grande obra de referência para o cinema de animação de fotografias é o filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker, que explorou a fundo a manipulação do tempo entre a imagem estática e a imagem fálmica.

Em meados da década de 1970, já surgiam possibilidades de criação de obras audiovisuais a partir da projeção de fotografias combinada com uma trilha sonora. O sistema multivision, criado pela Kodak, permitia o uso coordenado de duplas de projetores de slide ativados por comandos sonoros. A complexidade permitida por esse aparato encontrava limites apenas nos recursos materiais e humanos dos produtores. Na Exposição Universal de Montreal, em 1976, um grupo de pouco mais de vinte pessoas montou no estande da Tchecoslováquia um sistema multivision que usava 112 projetores para mostrar a criação do mundo em um espetáculo de 11 minutos. Foram utilizados cerca de 15 mil slides na criação desse complexo audiovisual de natureza fotográfica (Perea: 2001, 139). Nessa época também já existiam as mesas de animação, aparelhos usados para criar filmes com o registro de ampliações fotográficas em papel, que abordaremos de maneira mais detida ao tratar da obra de Marcello Tassara.

A técnica de criação de obras audiovisuais a partir de fotografias, que era cara e de difícil acesso, tornou-se efetivamente viável para um amplo espectro de autores com o surgimento e o avanço da imagem digital. Esse fenômeno ocorreu em todos os campos da animação. Por ser uma forma de cinema cuja realização se dá quadro a quadro, na escala do fotograma, a animação exige um esforço incomum, um trabalho extenuante e minucioso. O número de imagens necessárias à realização de um filme de média ou longa metragem é extremamente elevado. A tecnologia digital tem permitido a atenuação dessas dificuldades por meio da automação dos recursos de animação[4]. Mesmo é o caso da animação de fotografias. Sua produção se torna cada vez mais viável conforme avança a disponibilidade para captar fotografias. A fotografia digital e a fusão de foto e vídeo nas câmeras produzidas atualmente têm permitido a multiplicação das possibilidades de registrar. O ambiente do computador posteriormente possibilita juntar e combinar os diversos registros, fotográficos e videográficos, em um mesmo produto audiovisual. Todo o processo está acessível de uma maneira inaudita. Muitos sujeitos se tornam potenciais produtores de imagens híbridas. A mostra Caixola, desenvolvida no âmbito da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em Curitiba, demonstra esse fato. Em sua terceira edição, a competição já se firmou como uma referência para fotógrafos que produzem obras audiovisuais a partir de ensaios fotográficos.

2. A obra de Marcello Tassara

Marcello Tassara foi um grande pioneiro na realização de fotofilmes no Brasil. Formado em Física pela Universidade de São Paulo, em 1963, ele seguiu carreira na área de publicidade, dirigindo pequenos filmes para campanhas. Em 1968, ele recebeu um convite do diretor de cinema Roberto Santos para realizar um filme de curta-metragem no âmbito do recém-criado curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes[5] da Universidade de São Paulo. Foi Roberto Santos quem articulou a produção de A João Guimarães Rosa, filme experimental cuja animação foi dirigida por Marcello Tassara a partir de imagens da fotógrafa inglesa radicada no Brasil Maureen Bisilliat. Toda a restrita equipe que trabalhou no filme foi recrutada entre profissionais que trabalhavam na publicidade. Havia um orçamento pequeno, que acabou sendo decisivo para a escolha da técnica de animação de fotografias.

No âmbito de uma produção cinematográfica, os limites impostos pelos recursos financeiros disponíveis são decisivos. Como analisa Tassara, a questão orçamentária é para o autor como “trilhos sobre os quais ele tem que seguir”[6]. No caso de A João Guimarães Rosa, o filme foi realizado com fotografias por ser a única forma de viabilizar uma produção de baixo custo que coubesse no orçamento disponível, foi uma escolha estética induzida por uma restrição de recursos materiais. Isso não significa, entretanto, que uma técnica mais “barata” tenha um potencial expressivo inferior ao de uma técnica “cara”. A prova disso é que o filme resultante do experimento tem grandes qualidades, embora tenha sido realizado com ferramentas relativamente simples, sem atores ou filmagens ao vivo, com a matéria-prima recolhida de um ensaio fotográfico e seu relacionamento com a obra de um escritor.

Maureen Bisilliat havia percorrido a mesma trilha aberta por Guimarães Rosa quando viajou pelo sertão de Minas Gerais para realizar o romance Grande Sertão Veredas. A

fotógrafa chegou até mesmo a tomar orientações do escritor antes de partir para campo. O ensaio fotográfico resultante, feito para dialogar com uma obra literária, foi vertido para o formato cinematográfico, criando interações inusitadas entre três formas de narrar, gerando três percursos distintos sobre um mesmo mote poético, o mesmo espaço imaginário do sertão. As fotografias foram feitas, em princípio, tendo em vista a publicação de um livro, que foi lançado na mesma época do filme. O livro trazia trechos do romance selecionados pela fotógrafa para dialogar com seu ensaio fotográfico. A ordem das fotografias exibidas e dos textos lidos em off por Humberto Marçal no filme é basicamente a mesma encontrada no livro. Trata-se de uma releitura, ou de uma dupla leitura, uma leitura desdobrada da obra literária de Guimarães Rosa. No filme, a materialidade das palavras é vertida para a imaterialidade da voz off, o aspecto fásico das fotografias impressas é transformado no evanescente feixe de luz das imagens moventes. O livro é objeto palpável, o filme é objeto transitório.

Uma vez que as imagens fotográficas ganham o formato de filme, elas são submetidas aos códigos da linguagem cinematográfica. O animador de fotografias tem nas mãos recursos semelhantes aos usados no cinema de captação “ao vivo”, pode fazer movimentos de câmera, tratando as imagens estáticas como planos dotados de duração. O cinema de animação de fotografias, no entanto, tem como característica marcante a manipulação direta da estrutura temporal do filme. É preciso “dar vida” às imagens estáticas, mas não é possível chegar ao mesmo resultado do cinema convencional, dado que não se trabalha diretamente com a captação do real, mas com a captação de fotografias, um material de segunda natureza, que já tem embutida uma codificação temporal. Esse processo de (re)construção temporal pode ser interrompido e retomado conforme a disponibilidade do animador. Ele trabalha com maior liberdade e com maior autonomia.

No cinema de animação de fotografias, assim como no cinema de animação em geral, trabalha-se quadro a quadro. Trata-se de uma técnica simples, porém trabalhosa. O aparelho utilizado para animar as imagens antes da era digital, chamado genericamente de mesa de animação[7], consistia em uma superfície plana iluminada uniformemente por fontes de luz laterais. Sobre a superfície da mesa eram colocadas as fotografias ampliadas em papel fotográfico. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa, com liberdade para subir e descer, o que permitia fazer o zoom para mergulhar na imagem. Daí o nome corriqueiro e pouco esclarecedor que a técnica de animação de fotografias ganhou: table top, um termo em inglês que não quer dizer nada além de algo como “no alto da mesa”[8]. A mesa contava com trilhos para deslocamento da ampliação fotográfica nos dois eixos, perfazendo os travellings.

Para cada movimento de câmera era preciso calcular o número de frames desejados, levando em consideração a velocidade de projeção de 24 quadros por segundo. Um movimento que se desdobrasse em 100 frames, por exemplo, resultaria em uma duração de cerca de 4 segundos no momento de exibição. O animador precisava fazer contas para projetar como se daria a tradução das imagens estáticas para o ritmo das imagens-movimento. A execução de filmes na mesa de animação exigia uma série de cálculos e deduções lógicas. A formação em física de Marcello Tassara pode ter auxiliado no domínio da técnica.

A João Guimarães Rosa é um filme sem redundâncias, enxuto, no qual foram usados variados recursos de filmagem: movimentos de câmera no interior de fotos, reenquadramentos e retomadas da mesma imagem, sobreposições, fusões. Marcello Tassara recorda, entre os recursos improvisados no exercício de criação do filme, um tipo interessante, que chama de “foto na mão”. A câmera permanecia estática e a fotografia era mexida, invertendo a ordem lógica da mesa de animação, que pressupunha uma câmera movente para registrar imagens paradas. Quem manejou as ampliações durante as filmagens foi o próprio Tassara, auxiliado por um assistente que acionava a câmera. Para criar o resultado desejado, era preciso calcular a diferença entre o tempo de filmagem e o tempo de projeção. Como a câmera captava em uma velocidade de cerca de um frame por segundo, seu movimento deveria ser muito mais lento do que o desejado, já que o filme é projetado a uma velocidade de 24 frames por segundo. O resultado é surpreendente em duas passagens do filme, uma que mostra o galope de cavaleiros e outra, uma de luta de bois, situações de intensa ação. As passagens são feitas com poucas fotografias. Apenas o ato de movimentar e reenquadrar freneticamente as mesmas fotografias confere a elas um sentido evolutivo, faz com que elas se dilacerem em diversos pedaços que são reunidos na forma da linearidade fálmica. Poucas imagens se desdobram em muitas, criando uma impressão de movimento ainda mais impactante do que se a cena tivesse sido filmada de maneira contínua. Os saltos entre as fotos são evidenciados e atuam de maneira a conferir dinamismo à cena.

O recurso é um equivalente da “câmera na mão” [9] do cinema de filmagem ao vivo, na qual a suavidade dos movimentos mecânicos é trocada pela vacilante e intempestiva mão humana, que insere a câmera na cena como extensão de uma subjetividade atuante. Porém, no caso da “foto na mão”, os sinais são invertidos, não é a câmera que se move, mas a foto, não é a realidade que é captada diretamente, mas uma imagem estática, uma representação inanimada do real, à qual o animador confere artificialmente um movimento.

Tanto o zoom como o travelling, movimentos de câmera cuja nomenclatura e princípio são herdados do cinema convencional, funcionam também de maneira distinta na animação de fotografias, pois são executados no interior das imagens estáticas, causando o estranhamento do movimento inserido na estaticidade. Quando as ampliações fotográficas têm boa qualidade, caso da matéria-prima utilizada em A João Guimarães Rosa, uma série de narrativas dentro de cada imagem e entre elas se revelam possíveis. A câmera pode viajar do enquadramento mais amplo, o próprio enquadramento da foto, até o detalhe mínimo, descobrindo novas fotos no interior de uma mesma foto. O animador faz com que o material disponível para seu trabalho se multiplique. Esse exercício, realizado no primeiro filme de Tassara, foi levado ao extremo no filme experimental criado por ele como pesquisa de mestrado, Abeladormecida (1978).

Em parte por causa da repercussão positiva de A João Guimarães Rosa, que ganhou o prêmio de Melhor Filme de Curta-Metragem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1969, Marcello Tassara foi convidado a assumir a cadeira de cinema de animação do curso de Cinema da ECA[10]. Em 1978, quando já dava aulas na USP, ele

realizou pesquisa de mestrado, utilizando a mesa de animação e a moviola próprios da universidade, que foram adquiridos pouco tempo após a produção de *A João Guimarães Rosa*. O novo filme nasceu de uma ideia que Tassara tinha de criar um curta-metragem de animação com o uso de apenas uma fotografia. Essa poderosa fotografia, capaz de desdobrar-se em uma narrativa cinematográfica, ele encontrou um dia por um acaso, quando viu um ensaio feito por seu cunhado, João Sácrates de Oliveira, na época estudante de graduação em Arquitetura. Assim Tassara descreve a imagem prenhe, que tomou seu pensamento e gerou o curta-metragem *Abeladormecida*:

“FOTOGRAFIA FUNDAMENTAL. Uma fotografia, em branco e preto, integrante de uma reportagem fotográfica realizada por João Sácrates de Oliveira, no interior de uma favela localizada nos arredores da cidade de São José dos Campos, São Paulo.

A foto contém muitas informações e uma grande riqueza de objetos prechos de significado, exuberantes de valores. Vê-se, dentro do casebre, uma família composta por um casal de jovens, quase adolescentes, e uma criança de poucos meses de idade no colo da mãe. Ela e o bebê encontram-se modestamente vestidos, enquanto o rapaz apresenta-se descamisado e exibindo uma atitude agressiva e desafiadora que contrasta com o olhar meigo e melancólico da jovem. À guisa de cenário distingue-se, ao fundo, um velho móvel. Parece ser uma espécie de cristaleira ou ‘buffet’ com vidros quebrados e dentro do qual podem ser vistos diversos objetos. Um desses é um álbum infantil cujo título se lê perfeitamente: ‘A Bela Adormecida’ (trata-se, provavelmente, de uma publicação do gênero ‘em fascículos’, com direitos autorais cedidos por Walt Disney Productions). Em outra prateleira do móvel vê-se uma lata de óleo e outros recipientes não identificáveis. Na parte superior do mesmo móvel encontram-se duas latas, sendo que numa delas lê-se claramente a marca “Ninho” (marca registrada de leite em pó produzido pela Nestlé). Atrás do móvel, distingue-se uma parede rachada à direita. Na sua junção com o teto existe uma longa fresta por onde filtra-se forte luminosidade, sendo que o intenso foco de luz parece apoiar-se sobre o móvel, ao lado da lata de leite Ninho. À esquerda, na foto, umas roupas penduradas e, à frente do rapaz, um recipiente metálico cuja utilidade nos permanece desconhecida.” (Tassara: 1978. 6-7).

Colocando em jogo todos os elementos percebidos naquele enquadramento, Tassara conseguiu realizar o desafio paradoxal de fazer um filme de 13 minutos com apenas uma fotografia, uma fração de segundo, um fotograma que desdobrou-se em muitos. As únicas imagens usadas fora a fotografia de João Sácrates são ilustrações coloridas retiradas hipoteticamente do álbum da Bela Adormecida, que jazia no móvel da casa. As ilustrações de contos de fada, que mostram o príncipe e princesa, fazem o contraponto à dura fotografia em preto e branco de um casal de favelados. Mesmo assim, *Abeladormecida* pode ser considerado um filme de uma só fotografia, posto que a ideia inicial não foi descaracterizada com a adição de outras imagens, que servem, antes de tudo, para realçar aspectos da foto fundamental. Ao analisar o resultado da experimentação, Tassara aponta de forma conclusiva que os recursos de linguagem usados em seu filme apenas insinuam o potencial criativo desse tipo de cinema fotográfico. “A técnica de animação com fotografias, longe de ter esgotado seus recursos, mal revela suas potencialidades como linguagem autônoma dentro do cinema de animação. É o que parece dizer-nos este verdadeiro teste de resistência em que praticamente uma imagem estática foi manipulada e submetida ao julgamento do

espectador durante o tempo que, inicialmente, nos parecia absurdamente dilatado” (Idem: 45).

Um “teste de resistência” feito sobre uma “fotografia fundamental”, *Abeladormecida* dilata o momento registrado naquele instantâneo da realidade brasileira. Introduz elementos de pura poesia a partir de um motivo aparentemente documental. Tassara foi em busca do elo impossível entre a história da bela da foto e o conto de fadas. Pinçou pistas na fotografia para ir muito além dela, criando um enredo de múltiplas possibilidades. O texto escolhido para dialogar com a imagem, retirado do *Finnegans Wake*, de James Joyce[11], estabeleceu uma relação enriquecedora e não redundante ou ilustrativa. Não há, nele, traços de um conto de fadas ou de uma narrativa com início, meio e fim. Os trechos selecionados e sugeridos por Carlos Augusto Machado Calil, que também foi o responsável pela montagem do filme, foram retirados de uma conversa de lavadeiras, que fofocam sobre a vida da personagem principal do livro, Ana Lúvia. Permeado de neologismos e cacofonias, o texto opera uma desconstrução da língua, uma fragmentação da fala que está na origem também da criação do filme. Há no texto diversas referências a elementos da fotografia. Ana Lúvia “era sá uma tímida tênue fina meiga mini mima miga duma coisinha então”, quando “aquele malandro fez baque e fez o que você sabe... O grande canalha”, o casal do livro pode ser lido como o mesmo da foto – intertextualidades que se tornam possíveis e pungentes no filme. Tassara ainda adicionou trechos de duas músicas: *Ommagio* a Joyce, do compositor italiano Luciano Berio, uma peça que constava em uma coletânea de música concreta, e a música para balé *A Bela Adormecida*, op.66, de Tchaikovsky.

O filme está dividido em “quatro sequências fundamentais, interligadas de forma a não se perceberem, com clareza, seus limites” (Idem: 21). Na primeira sequência, que foi chamada de “o referencial”, a fotografia é exibida em seu enquadramento original por um longo período de tempo, de maneira a permitir que o espectador se familiarize com a imagem em seu todo, fator importante para a compreensão da posterior fragmentação. A segunda sequência, chamada de “os signos”, é composta por recortes de imagem que esquadrinham seu significado, criando relações entre elementos pares como a lata de leite e o rosto da criança, o rosto da mãe e o rosto do pai. A sequência é iniciada com a apresentação desses elementos em sucessão de planos fixos unidos por cortes simples. Depois, passa a explorar fusões e justaposições, colocando em diálogo os elementos inicialmente apresentados. O exercício de recortar uma imagem em muitas imagens é acompanhado pela narração do texto. A música vai ganhando importância até tomar conta com a passagem para a terceira sequência, que realiza um mergulho na imagem fotográfica. Essa sequência, chamada de “o ruído”, propõe “uma análise em profundidade quase microscópica da fotografia principal”, por meio de “primeiríssimos planos” tomados de grandes ampliações da imagem, nos quais a câmera busca “penetrar no interior desse deserto desconhecido, em busca da textura própria da emulsão” (Idem: 26). Com isso, o filme atinge os grãos indiscerníveis da trama fotográfica, como no filme *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, expondo as manchas abstratas que traem o valor documental atribuído à fotografia. A imagem principal deixa de mostrar signos reconhecíveis, renuncia à função de portadora de mensagens ou símbolos para ser tomada em si, enquanto objeto.

Arlindo Machado já havia feito o paralelo entre os dois filmes, logo no início do livro *A ilusão especular*. O autor tomava as duas produções como referências para circunscrever a tese de seu ensaio: embora a fotografia seja uma construção baseada em uma “ilusão especular”, tomada como a cópia literal das aparências visíveis, em verdade ela faz parte de um aparato ideológico. O mergulho nos saís de prata da emulsão fotográfica permite desmascarar essa ilusão.

“Quanto mais o olhar se aproxima da foto e amplia seus detalhes, na procura desesperada de uma realidade sufocante que se supõe estar atrás do verniz asséptico da cena familiar, mais e mais a cena se desmaterializa e perde seu referencial simbólico, reduzindo-se cada vez mais a ranhuras e manchas despersonalizadas, até resultar apenas na granulação característica da ampliação fotográfica. No filme de Tassara, o exame penetrante e minucioso de uma imagem aparentemente plena de ilações, pelo menos a nível das convenções figurativas, choca-se cada vez mais com a opaca materialidade da fotografia e os limites de um código enganoso na sua transparência fantasmática” (Machado: 1984, 11-12).

Depois de dar um mergulho na imagem, que desvela sua “transparência fantasmática”, por fim, na quarta sequência de *Abeladormecida*, chamada de “a redundância”, a imagem vai voltando ao seu enquadramento original, depois de retalhada, deformada, multiplicada. Ocorre o seu “renascimento das cinzas”, por meio do qual o estado primordial ganha uma dimensão transformada e transcendental. O espectador retorna ao início e reencontra a fotografia realizada, desenvolvida e desdobrada no formato fílmico.

A criação de *Abeladormecida* deu-se em idas e vindas entre a mesa de animação e a moviola, equipamento usado para montagem de filmes em formato de película. Os criadores partiram de um roteiro pré-determinado, um esboço de ideias que foi se transformando conforme eram executadas as filmagens. No relatório de realização, Tassara explica o trajeto. Em primeiro lugar, vieram as filmagens dos planos programados no roteiro inicial, com uso de ampliações da mesma imagem realizadas em diversos tamanhos e dimensões para facilitar a variação de enquadramento. Depois, foram montadas as principais sequências do filme, constituindo sua estrutura fundamental, que ainda carecia de melhorias em muitas passagens. Para arredondar essas passagens, voltou-se à mesa de animação por diversas vezes para filmar trechos adicionais, em um processo de criação no qual a filmagem e a montagem alimentaram-se mutuamente. Tassara compara esse expediente criativo ao do cinema documental, no qual se parte de um roteiro pré-delineado, mas há uma grande abertura ao imprevisto e ao improvisado. Se no cinema ficcional tudo é milimetricamente programado e produzido, no documental, acontecimentos inesperados podem determinar a mudança de rumos, pois o diretor precisa estar atento ao desenvolvimento do tema que escolheu abordar. No caso do cinema de animação de fotografias, muitas ideias se confirmam e outras caem por terra no momento da criação. Trata-se de um processo extremamente autoral, no qual o contato direto e intuitivo com o material fotográfico, no momento das filmagens e na mesa de montagem, determina decisivamente o resultado final.

Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), o terceiro filme feito por Marcello Tassara com a técnica de animação de fotografias[12], nasceu para responder a um propósito político.

Tassara foi convidado pela fotógrafa Cláudia Andujar para realizar um filme a partir de imagens registradas por ela durante os longos períodos em que viveu com os índios Yanomami, entre 1972 e 1982. O objetivo da produção, que foi patrocinada pelas ONGs internacionais Oxfam e Fastenopfer e estava ligada à Comissão Pró-Índio, era fazer uma denúncia da precariedade vivida pelos índios com a chegada do homem branco, alertando a opinião pública nacional e internacional para a necessidade urgente de criação de uma reserva indígena. Como no caso de A João Guimarães Rosa, Tassara partia de um material fotográfico documental de grande intensidade poética. Diversamente do primeiro filme, no entanto, desta vez ele dispunha de fotografias em abundância. Pode-se dizer que Cláudia Andujar já contava com um senso de narrativa audiovisual enquanto desenvolvia seu documentário fotográfico. Ela realizou séries e pequenas sequências de fotos, captou sons ambientes e fez entrevistas, de maneira que a matéria-prima disponível para o filme facilitou a realização do mesmo.

O primeiro passo, a seleção das imagens, foi dado em conjunto pela fotógrafa e o diretor. De saída, eles organizaram o filme em duas grandes partes: a primeira realizaria a apresentação da cultura Yanomami e a segunda mostraria a destruição e a subversão dos costumes com a chegada do homem branco. As fotos foram separadas tendo em vista esses dois grupos de representação. O filme foi rodado na mesa de animação da TV Cultura, apoiadora do projeto, cuja câmera era própria para bitola 16 mm, o que permitia economizar com película e revelação para fazer um filme de maior duração (em sua edição final, ele ficou com pouco mais de 20 minutos).

Uma vez mais, Tassara demonstrou seu domínio da técnica de animação de fotografias, ao criar um documentário tocante, uma obra autônoma que traduz para a linguagem do cinema o ensaio fotográfico de Cláudia Andujar, causando a alteração de seu caráter, mas não de seu conteúdo e nem de seu impacto. O filme funciona como uma forma eficiente de apresentar a fotografia, de torná-la dinâmica, de sobrepor-la a uma banda sonora que a contextualiza e enriquece.

O movimento introdutório de Povo da Lua, Povo do Sangue exibe uma série de fotografias de índios com números pendurados no pescoço. A série termina com uma criança indígena que segura a bandeira do Brasil. As imagens são ambíguas, por não deixar claro o motivo da numeração, feita para identificação dos índios durante a inspeção de um grupo de médicos voluntários na aldeia Yanomami. O que chama atenção é o valor simbólico da série: os números e a bandeira são traços da imposição de uma cultura estranha, da chegada da “civilização”, da ideia de “nação”. As imagens são acompanhadas pela narração da lenda de origem dos homens segundo os Yanomami, história à qual foi adicionada a chegada do homem branco como elemento desagregador.

A primeira parte do filme busca uma aproximação da cultura yanomami em seu estado original. A fotógrafa teve a oportunidade de viver entre os índios quando a presença do homem branco ainda mal se insinuava. Ela registrou os hábitos diários de tribos, a convivência na maloca, as saídas para caça, os momentos de lazer e de celebração, a interação vital com a floresta que os homens “cultos” desconhecem completamente. Essas fotografias são exibidas no início do filme com o uso de uma série de recursos de animação que permitem o mergulho na alteridade. Os índios são apresentados na altivez

de sua cultura, por meio de belos movimentos circulares que acompanham o balanço na rede, de viagens pelo interior de imagens que mostram seus corpos nus, de sobreposição de rostos, de efeitos de multiplicação. A sequência culmina com a cerimônia funerária chamada reahu, que reúne diversos grupos indígenas em uma mesma tribo. No ritual, os pajés inalam a yacuana, droga alucinígena que tem o poder de fazê-los penetrar no universo sobrenatural para garantir que as doenças e infortúnios fiquem distantes de suas comunidades. O transe dos pajés, registrado por meio de gravações de som ambiente, cria uma intensa atmosfera no filme. A animação das fotografias responde plenamente à representação desse momento, por meio de movimentos bruscos e fusões. O transe já havia sido captado de maneira original por Cláudia Andujar, que introduziu uma forte carga de movimento em algumas fotos com uso combinado do flash e da longa exposição, gerando o contraste entre os elementos frisados pela ação do flash e os rastros de luz marcados na película pela movimentação da câmera. Sântese da vida espiritual e social dos Yanomami, esse ritual é o ápice da primeira parte do filme.

Um corte brusco, a tela negra, a foto de uma pista de pouso aberta no meio da floresta devastada, uma conversa por rádio com palavras indiscerníveis. Assim começa o segundo movimento do filme, que mostra a degradação provocada pela chegada do homem branco. Depois, segue uma série de recortes de fotografias que mostram objetos alheios aos índios que invadiram suas vidas: o rádio, a lata, o espelho, a panela de ferro, as roupas, a boneca, o calendário com foto de mulher nua, sinais da interferência civilizatória que macula uma cultura baseada na preservação da floresta. As imagens seguintes mostram a imposição da religião, a chegada da estrada e de obras públicas, índios usando marcas, a transmissão de doenças, a mendicância, a prostituição. A edição fálmica das fotografias conduz a uma leitura impactante, que reverbera o poder original do ensaio fotográfico, permite realizá-lo com o auxílio de outros recursos, como o som captado no ambiente e a narração em off, declamada docemente por Marluí Miranda, que também cuidou da trilha sonora. Os depoimentos de homens brancos inseridos no documentário, por exemplo, têm um impacto fulminante pela sinceridade ingênua com que expressam o desconhecimento da cultura indígena, que imputa aos índios a responsabilidade por sua ruína. Para quem teve a experiência de mergulhar na exuberância da cultura Yanomami, por meio das imagens exibidas na primeira parte do filme, torna-se ainda mais grave o tom das fotografias mostradas na segunda parte. A última imagem, exibida longamente, é o retrato de um índio com correntes de metal e um capacete de uma empreiteira que realizava grandes obras governamentais na região, que fita diretamente o espectador, exibindo uma indignação muda contra sua espoliação.

Povo da Lua, Povo do Sangue respondeu plenamente à sua missão de divulgar a causa indígena e esteve entre os fatores que determinaram a posterior demarcação da reserva Yanomami. O filme entrou para o acervo da TV Cultura e foi exibido diversas vezes no canal aberto. O próprio Marcello Tassara surpreendeu-se com a ática repercussão internacional que Povo da Lua, Povo do Sangue conseguiu. O filme ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Documental de Oberhausen de 1985, na Alemanha. Foi exibido em festivais de diversos países, como Itália, França, Espanha, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Índia e na ex-União Soviética.

Apesar da experiência exitosa de Povo da Lua, Povo do Sangue, Tassara já voltaria a produzir outro fotofilme 14 anos depois. Desta vez, em nova parceria com Maureen

Bisilliat, a partir de um ensaio fotográfico feito sobre a Bahia de Jorge Amado. Embora as fotografias sejam originalmente captadas em p&b, o filme foi rodado em película colorida e tem diversos trechos com aplicação de cores, que funcionam de maneira simbólica. Bahia amada Amado (1999) perambula por diversos motivos, tendo como centro de irradiação a pele negra. Em muitas tomadas fechadas em detalhes do corpo, a própria textura dos grãos de prata se mistura com a exuberante pele dos negros. A sequência de maior beleza, que mostra os pescadores saindo do mar arrastando as redes, tem seu poder acentuado pelo contraste entre os corpos negros e a espuma branca, uma forma de síntese (entre muitas possíveis) em que a imagem traduz profundamente uma cultura.

Em Bahia amada Amado optou-se por não usar narração off. A ligação com o texto de Jorge Amado se dá propriamente no plano das imagens. Há a inserção de alguns poucos trechos retirados da obra do escritor na forma de intertítulos que interrompem a exibição das fotografias e introduzem uma tela negra sobre a qual são mostradas frases escritas em branco. A relação com a obra do escritor, neste caso, foi mais solta, porém menos aprofundada. O filme propõe uma poesia visual bastante independente da obra literária da qual deriva. Como nos demais curtas-metragens feitos por Tassara unicamente com a técnica de animação de fotografias, em Bahia amada Amado não há propriamente uma narrativa. Motivos evoluem na tela, mas não criam um universo diegético, não há uma história, um enredo. Esse tipo de cinema anti-narrativo é eminentemente fotográfico, consegue dar uma outra dimensão à fotografia sem no entanto anular sua natureza estática. O animador de fotografias busca dotar o material fotográfico de uma dimensão de continuidade temporal. É o próprio Tassara quem deu a melhor definição da técnica de animação de fotografias, ao compará-la com o cinema de filmagem ao vivo:

“Na linguagem cinematográfica convencional, o tempo a partir do qual se trabalha é o tempo real, o tempo da captação ao vivo de um ator representando ou de um acontecimento. Na animação com fotografias, se tem momentos congelados do tempo por um fotógrafo. O que se faz no cinema de animação com fotografias é partir daqueles momentos de congelamento e recriar a linha de tempo, uma linha de tempo que não é mais a mesma daquele acontecimento captado. Trata-se de um tempo paralelo, que tem outro ritmo de desenvolvimento, fora do tempo normal. É um tempo ilusório, que o animador manipula com toda a liberdade, pois não está vinculado ao tempo real. O animador está criando, inventando um novo tempo.

Essa é uma característica do cinema de animação em geral. O cinema de animação pode ser definido como a arte do movimento sintético. O movimento se desenvolve no tempo, portanto se você está criando um movimento está criando também um novo tempo. A animação de fotografias tem a peculiaridade de criar um tempo artificial e fictício, mas que curiosamente parte de momentos verdadeiros. A partir daqueles momentos congelados pelo fotógrafo é possível esticar o tempo.” (Tassara: 2008. Entrevista anexa.).

Esticar o tempo, distender o instante, mágicas tornadas possíveis inicialmente com a fotografia, depois, com o surgimento do cinema e, no seu interior, como um gênero

bastante peculiar, da possibilidade de fazer uma leitura fálmica de imagens fotográficas, de animar imagens estáticas, de realizar fotofilmes.

Bahia amada Amado pontuou alguns marcos na carreira de Marcello Tassara. Foi o último filme realizado por ele em uma mesa de animação e também o último a ser filmado em película, no derradeiro ano do século XX. Foi também seu primeiro fotofilm a ser editado em uma ilha de edição eletrônica, no formato de vídeo. As três produções de que tratamos anteriormente foram montadas na moviola, a partir do manuseio direto da película cinematográfica e sem a possibilidade de aplicação de alguns efeitos permitidos no suporte do vídeo.

Com a virada para o século XXI, a plataforma digital entrou com tudo nos campos produtivos da fotografia, do cinema e do vídeo, tornando obsoletas as mesas de animação, as ilhas de edição eletrônicas e até mesmo, em grande parte, a captação em película. Os aparelhos de captação digital expandiram a disponibilidade da fotografia e do vídeo, os computadores facilitaram o trabalho de animação ao automatizar mecanismos que anteriormente exigiam um enorme esforço de realização. O que era feito com muito trabalho e cálculo na mesa de animação passou a ser possível com poucos comandos no ambiente de um software, que permite também a visualização global de todo o filme e oferece recursos de edição em camadas e de montagem vertical, adicionando profundidade a um processo que antes se reduzia a uma ação horizontal, de enfileiramento das sequências de material filmado.

O único fator que ainda restringia a maior difusão dos experimentos com fotofilmes era a necessidade de se ter à disposição uma mesa de animação e um profissional que dominasse seu funcionamento para conseguir verter o material fotográfico no formato fálmico, além de uma ilha de edição de vídeo. Esse era o maior empecilho, que foi superado inicialmente com o vídeo e depois com o desenvolvimento de computadores e softwares de edição, tornados onipresentes desde meados da década de 1990. O desenvolvimento das câmeras e a fusão dos recursos de vídeo e foto no mesmo aparelho digital tornou a técnica ainda mais acessável e disponível. Por fim, o crescimento exponencial da internet vem tornando cada vez mais descentralizada a distribuição e permitindo que autores tornem seus filmes conhecidos para um público amplo e heterogêneo sem depender de veículos convencionais, como festivais de cinema, canais abertos de televisão ou museus.

Tratamos na dissertação de mestrado de produções surgidas nos anos recentes que se inserem nesse novo contexto, de autores como Alberto Bitar, Fernanda Ramos, Kléber Mendonça Filho e Marcos Camargo. O veterano Marcello Tassara também continua em plena atividade produtiva e revelou que pretende em breve se dedicar à criação de novos fotofilmes, feitos inteiramente na plataforma digital. A variedade de produções levantadas e analisadas durante a pesquisa, tanto com relação à formação e à origem geográfica dos autores, como com relação às formas expressivas de aplicação da técnica, permitiu passar por diversos aspectos do cinema de animação de fotografias e mostrar como se trata de um campo amplo, de múltiplas possibilidades criativas e em plena efervescência.

Referências Bibliográficas

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 2001.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREA, Joaquán. Audiovisuales basados en la diapositiva: El diaporama y La Multivisián. Revista Universo Fotográfico, ano 3, número 4. Madri: Universidade Complutense de Madrid, 2001. Disponível em:
<http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/num4.pdf> Acesso em nov. 2009.

SOUZA E SILVA, Wagner. As fotografias audiovisuais em Juvenália. Studium v.19, 2004. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/03.html> Acesso em nov. 2009.

TASSARA, Marcello G. Interpretação cinematográfica de uma fotografia: relato sobre a produção do filme experimental de animação intitulado Abeladormecida entrada numa sá-sombra, 1978. Dissertação (Mestrado em artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Notas

[1]A dissertação Fotofilmes: da fotografia ao cinema teve orientação do professor livre docente do instituto de Artes da Unicamp, Fernando Cury de Tacca. A banca de avaliação foi composta pelos professores Andreas Valentin e Ronaldo Entler. A defesa foi realizada no dia 10 de agosto de 2009.

[2] A inspiração vem de uma coletânea de curtas-metragens feita pela Programadora Brasil chamada “Fotofilmes”. O texto de apresentação ajuda a definir essas produções. “Foto fixa. Imagem estática em movimento. Edição de som. Basicamente estas são as principais características dos fotofilmes, trabalhos realizados a partir de imagens still em set, sem o sistema tradicional de registro fálmico contínuo. Partindo dessas fotografias fixas, cria-se toda uma dramaturgia, tanto no uso de truca para filmar essas fotos com os recursos de panorâmica e zoom, quanto principalmente com uma edição sonora que complementa a imagem e dá uma razão àquele fluxo. Esta seleção traz recentes trabalhos brasileiros nesse formato.” (retirado do website da Programadora - www.programadorabrasil.org.br).

[3]Quando esta pesquisa se iniciou ainda não havia sido circunscrito o objeto de análise. O conceito de “animação de fotografias” foi descoberto a partir do contato com a obra de Marcello Tassara, grande pioneiro no uso da técnica no Brasil. Na sequência deste capítulo abordaremos em detalhes sua produção.

[4]O brasileiro Alberto Lucena Júnior escreveu uma história da técnica e da estética da animação que constitui uma preciosa e ampla referência sobre o assunto. No livro, ele discute os avanços trazidos pela computação gráfica para o campo da animação (Lucena Jr: 2001). A obra, entretanto, não aborda especificamente a técnica que chamamos aqui de “animação de fotografias” e que escolhemos como principal foco de análise.

[5]Naquela época, a Escola de Comunicação e Artes ainda se chamava Escola de Comunicações Culturais.

[6]As citações de Marcello Tassara sem referência foram retiradas da entrevista concedida em outubro de 2008 e presente no anexo da dissertação depositada no Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Elias: 2009).

[7]Marcello Tassara fala em mesa de animação na entrevista que concedeu para o autor desta monografia (conferir anexo). Ele também usou o termo “animógrafo” para definir o aparelho de animação. “Como dissemos em nota anterior, não existe um termo para designar o equipamento de filmagem de animação conhecido em inglês como ‘animation stand’. Por isso, propomos o nome de ANIMÓGRAFO como tradução desse termo e os correspondentes: 1. ANIMOGRAFIA, como técnica geral de registro de movimentos quadro a quadro e 2. ANIMOGRAFISTA (em analogia ao cinegrafista) para designar o profissional que opera o referido equipamento.” (Tassara: 1978, 33). No contexto desta dissertação, optamos por usar “mesa de animação” em lugar de “animógrafo”, “animação” no lugar de “animografia” e “animador” no lugar de “animografista”. Acreditamos tratar-se de termos de maior ocorrência, que não prejudicam a apreensão dos conceitos em jogo.

[8]Em sua dissertação de mestrado, Marcello Tassara define a técnica de animação de fotografias, em oposição ao termo em inglês “table top”, corrente entre os profissionais da animação para descrever a mesma técnica. “A animação de fotografias é considerada como parte de um gênero ou técnica de cinema de animação denominada ‘table top’ (que deveria significar alguma coisa como ‘animação sobre a mesa’). Este termo é de difícil tradução e, portanto, acabou sendo assimilado à linguagem dos profissionais de animação brasileiros. Cabe, ainda, assinalar que o termo é usado incorretamente por diversos profissionais, não familiarizados com os problemas de animação, que o empregam para designar o próprio equipamento de filmagem” (Tassara: 1978, 3).

[9]A analogia foi feita por Marcello Tassara (1978, 28), tendo em vista o uso do termo “câmera na mão” para designar um recurso utilizado intensamente pela geração do Cinema Novo brasileiro.

[10] As informações sobre a carreira acadêmica de Marcello Tassara foram levantadas a partir de entrevista com o autor que está no anexo desta dissertação. Em um trecho que comenta sobre A João Guimarães Rosa ele diz: “na época eu estava envolvido com a publicidade e foi justamente esse filme que acabou gerando o convite para abrir a cadeira de cinema de animação do curso de cinema da ECA.”

[11] O texto foi retirado de uma edição com trechos do *Finnegans Wake* traduzidos do inglês por Augusto e Haroldo de Campos. In: *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

[12] Consideramos aqui os quatro filmes que o próprio autor, Marcello Tassara, cita como obras autônomas no campo da animação de fotografias: *A João Guimarães Rosa* (1969), *Abeladormecida* (1978), *Povo da Lua*, *Povo do Sangue* (1984) e *Bahia amada*

Amado (1999). Ele, no entanto, aplicou a técnica em diversas outras ocasiões, para realizar filmes publicitários, documentais e experimentais.

O olho que vê

Iara Lis Schiavinatto

Seria tentador abordar a figura do fotógrafo Robert Kincaid da National Geographic em *As Pontes de Madison* de Clint Eastwood (1995). Um homem com suas máquinas, sua caminhonete, sua câmera, seus filmes. Ele está em casa onde estiver, desde que acompanhado de poucos e selecionados bens. Sozinho em estradas e paragens desconhecidas, aberto ao que encontrar pelo caminho planejado. Não segue a esmo. Mentalmente, traçou seu percurso e gentil, embora reservado, fotografa o que se lhe aparece. O que só ele viu e, através da sua fotografia, os outros passam a ver. Ao fotografar as pontes do condado de Madison, Iowa, vê Francesca, uma mulher incomum no meio de um cotidiano familiar repetitivo, encalorado, preso à terra em uma cidade pequena conservadora e de mexericos maldosos. Com olhos treinados a vislumbrar em um segundo algo que não se deve perder ou uma beleza escondida, com olhos de fotógrafo que viu antes de todos algo que merece ser fotografado, o fotógrafo vê as pontes de Madison e também uma mulher – grata ao marido por trazê-la à América, pelo lar e pelos filhos. O ato fotográfico os aproxima, a feira rural, providencialmente, afasta o marido e os filhos. A fotografia suscita o encontro e por meio dela, quando publicada, a amorosidade é mantida, apesar da separação resignada e digna dos amantes.

O drama em si parece adensar a figura do fotógrafo do século XX. Artífice de ofício moderno, como a fotografia, prudente e charmoso porque percorreu mundos, senhor de sua técnica entrelaçada ao senso estético, marcado por um humanismo que desconfia das formas estabelecidas e coercitivas. A figura do fotógrafo traz uma espécie de consciência do que é, em si mesmo, e percebe o visto como poucos, porque sabe o que vê. Vê com os olhos e com o espírito, ao mesmo tempo, em uma única olhadela.

Ou seria tentador indicar o quanto a fotografia acompanha a leitura das cartas deixadas pela mãe como o legado de sua vida, como uma lembrança do quanto a vida pode ser reluzente. As fotografias - esplêndidas no colorido, nas luzes, no silêncio evocado - emulam a grandeza do amor um dia vivido. A mãe lega seus melhores momentos. Os mais significativos. Sem moralismo, sem mesquinharia, sem tola vaidade, a mãe fala de seu amor e de si através das cartas e do fotógrafo através de suas fotografias – uma escrita pela luz. As fotografias – e ainda as antigas pontes de Madison - são de uma beleza e simplicidade comoventes, despojadas e elegantes. O amor deles também.

Moça com Brinco de Pérola encerra em si um gosto pela intertextualidade. O romance de Tracy Chevalier[1] nasce do encanto da autora pelo quadro de Johannes Vermeer (1632-75), notável pela organização formal e pela sua qualidade pictórica. Já o filme (2003) de Peter Webber baseia-se no romance entrelaçado ao quadro como em um efeito dominó. O filme segue rente a argumentação do livro, embora abrevie as passagens da vida familiar de Griet e as suas relações na casa do patrão Vermeer, deixe de lado o interesse do pai – oficial de azulejos – pelas obras do pintor, ele também um sujeito de ofícios, corte a peste que penaliza a família da moça. Abrevia as passagens

em torno da camera obscura e modifica, em termos, o final. Se no livro o enredo se passa entre 1664-76, no filme a história corre de 1664 a 1666, sendo mantido em ambos o gesto do pintor que devolve à criada – figura de papéis diversos em sua vida: modelo, assistente do ateliê, comentadora de suas obras no ato da sua feitura, curiosa espectadora - o brinco de pérola. A jáia torna-se a evidência da intimidade deles, a prova da afeição mútua e o motivo cabal de ciúme – junto com o quadro – da esposa Catharina, a dona do brinco. O filme então se perfila ao livro e ambos detêm-se em vários quadros do pintor Vermeer e, em especial, neste retrato apenas do rosto da figura feminina, com olhos abertos, lábios carnudos de acentuado vermelho, com panos marrom e azul amarrados na cabeça, em fundo negro que olha sobre os ombros e a luz brilha na pérola do brinco.

Em sua plasticidade, o filme recupera as cores, os tons, as luzes, os enquadramentos, as entradas de luz pelas janelas e portas, os figurinos, os gestos, a cenografia, o senso de composição calculado, a importância das molduras que delimitam espaços e mundos. Ou seja, encontram-se vários quadros de Vermeer e de pintores próximos a ele ao longo do filme e sua direção de arte filia-se a essa chave estética. Meticulosamente, o filme duplica a paisagem de Delft e os espaços domésticos, as naturezas mortas, desta ampla iconografia.

Há no interior do romance de cunho histórico – livro e filme – uma discussão sobre as imagens. Este interesse pelas imagens perpassa as relações entre o mecenas e o pintor, mediadas pelo tino comercial e administrativo da sogra; a dificuldade do artista em sustentar um mundo de peles e pérolas para a família; a escolha e negociação dos temas das obras; a presença cotidiana e artesanal do objeto quadro nessa sociedade; o significado da presença e da ausência das imagens entre protestantes e católicos em meio às disputas religiosas. Para além, trata-se de forma difusa da própria imagem. Griet mais de uma vez se interessa pela luz que vaza e percorre o espaço pictórico – neste caso, também fálmico -, seja na dúvida quanto a limpar ou não os vidros das janelas a fim de não alterar a luz, seja no efeito causado pela luz no objeto visto. A fatura da imagem envolve ainda uma compreensão quanto à natureza da cor, pois o branco das nuvens é composto de várias cores e tons; os amarelos, os azuis, os pretos, das saias, das blusas, das toucas, dos corpetes das manequins e modelos, resultam de um longo e estudado processo de preparação e domínio de várias cores que as argamassam. Griet aprende tais segredos menos ao preparar as cores, macerando-as, misturando láquidos e massas, mas principalmente ao vê-las. Ela se dedica ao ato de ver. Assim, pode inclusive mexer na composição de um quadro ao alterar a ordem dos objetos. No livro, ela justifica ao pintor que, surpreso, aprende com a criada: Precisa ter alguma desordem na cena para contrastar com a tranquilidade dela. Para incomodar a vista e, ao mesmo tempo, agradar, pois a toalha e o braço dela estão na mesma posição. Neste sentido, a representação em Vermeer se daria diretamente na cor e, portanto, na própria pintura.

Um momento importante dessa discussão travada entre Griet e Vermeer sobre a natureza da imagem, palavra desconhecida da criada, ocorre quando da presença da câmera escura, enquanto recurso usado na fatura da obra pictórica. Por sua vez, objeto e nome são ignorados pela moça. A câmera lhe é completamente inédita, sequer a imaginava. Nessa ocasião, ela vê um mundo que entrou na caixa de modo invertido e reconstruído por lentes e espelhos, aprisionado e arrumado dentro da caixa; esse mundo

é devolvido para a cena pictórica com maior cálculo e senso de ordem. É um instrumento do pintor – esse fictício Vermeer – para tornar sua pintura semelhante à vida. Há uma confiança nesse instrumento câmara que aproxima, mais e mais, a natureza e o visto do homem, do pintor e de Griet. A imagem deriva de um forte senso de observação e curiosidade, categorias cognitivas permeadas pelo sensível e capazes de comprometer-se com a descrição dos objetos vistos[2]. Há uma contiguidade entre a câmara obscura e o próprio olho nessa tradição pictórica da Europa setentrional. O olho em si é um instrumento produtor de imagens tal qual uma lente – objeto, por sua vez, fascinante, inclusive em razão de sua inerente distorção. De certa maneira, o olho ao ver pinta. O olho se torna o instrumento fundamental para a observação. O pintor indaga a Griet qual a cor da nuvem a partir do olho, do que ela vê. O olho assemelha-se a uma lente com propriedades focalizadoras e assim pode falar da natureza da imagem vista, enquanto o assunto e o objeto nuvem passa. Ao olhar pela primeira vez em uma câmara obscura, Griet vê um quadro que não era quadro. Vê uma imagem. O olho e a câmara obscura assemelham-se e a imagem da coisa vista conforma-se na superfície côncava da retina. Sob essa noção convencionada sobre o olho que vê pode-se descrever o mundo de forma experimental e ordenada em quadros e mapas. Há um encantamento no filme pelo visível em si e sua representação.

O filme trata da natureza da imagem que o olho vê e, em outro nível de significação, aborda a própria natureza da imagem fálmica. Flagra esta espécie de afirmação socialmente construída que autoriza a ver na imagem uma semelhança com a vida – característica importante da imagem indicial. Não se trata aqui de uma filiação através dos objetos mecânicos, ou seja, da câmara obscura à câmara fotográfica. Refere-se a uma autorização epistêmica que torna o olho um instrumento que entretece a semelhança entre a imagem em si e a vida. Um olho do observador que vê, mas assemelhado à câmara obscura, logo um tanto desantropomorfizado.

Entre a criada protestante Griet, cuja família decente enfrenta a pobreza esforçando-se para não cair na vergonha de recorrer à caridade pública, e a personagem de Vermeer, esse pintor da ficção, nasce uma amorosidade entremeada pelas imagens. Dessa afeição silenciosa e contida resultaria, segundo o filme e o livro, o quadro conciso, semelhante à vida, silente, do qual é possível contar uma história, filmar um drama, escrever um romance.

Nos dois filmes, *As Pontes de Madison* e *Moça com Brinco de Pérola*, os produtores de imagem são homens que as conhecem por meio da fatura exercitada com dedicação, da reflexão que alia o pensamento e o sensível, da percepção que frequenta atentamente as imagens, do afeto, do estar diante da imagem e, pacientemente, as interrogar. Talvez, haja aí uma sugestão de método.

Notas

[1] Sua primeira edição data de 1999. Entre nós, é publicado pela Bertrand Brasil e, em 2009, encontra-se na 10ª. Edição.

[2] São também categorias historicamente engendradas na época moderna e muito entranhadas ao mundo das imagens.